



TRABAJO FIN DE GRADO

**Miradas de lo real a través de la óptica contemporánea
de lo documental.**

de

Eduardo García Ortega

TUTORES: **Agustín Gómez Gómez**
Alejandro Alvarado Jódar

Departamento de Comunicación Audiovisual
Facultad de Ciencias de la Comunicación

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA 2014/2015

Resumen:

El presente trabajo analiza y estudia, desde la óptica contemporánea, la hibridación de lenguajes y formas que se articulan en torno al actual estatuto de lo documental. Ficción y documental cinematográficos dan paso a una nueva realidad donde las fronteras han de ser redefinidas y en la cual conviven las tradicionales formas cinematográficas con la enorme variedad de tipologías y contenidos que se vuelcan diariamente en la red. Así, este estudio analiza obras audiovisuales de muy diversa naturaleza y objetivos pero de enorme actualidad (micropiezas audiovisuales alojadas en el portal *web Vine*, obras propagandísticas realizadas por el Estado Islámico y, por último, una obra cinematográfica de metraje encontrado) para tratar de comprender las diferencias, similitudes e hibridaciones que actualmente conviven bajo el paraguas de lo audiovisual y poder así reflexionar sobre el estatuto ontológico de las mismas y sobre el renovado papel del espectador.

Palabras clave: Documental, Vine, ISIS, Estado Islámico, Diva Dolorosa, Espectador.

0. ÍNDICE

1. Introducción	4 pág
a) Objetivos e hipótesis	5 pág
b) Estado de la cuestión	6 Pág
c) Objeto de estudio	12 pág
2. Desarrollo	14 pág
a) Metodología	14 pág
b) Análisis	16 pág
1) Vine	16 pág
2) ISIS	19 pág
3) Diva Dolorosa	31 pág
3. Conclusiones	42 pág
4. Bibliografía	46 pág
5. Anexo	47 pág

1. INTRODUCCIÓN

Más de un siglo posee ya la técnica representacional cinematográfica y más de un siglo, por tanto, lleva con nosotros la aparentemente eterna problemática que en torno a la naturaleza de la imagen parece erigirse cuando intentamos indagar en la cualidad que, por si misma, podría poseer la imagen en movimiento.

Con el surgimiento durante la primera mitad del XIX de las diversas técnicas para impresionar una superficie sensible con una rápida exposición a los rayos lumínicos de modo que la configuración luminosa de la estancia en cuestión quede más o menos fielmente representada en el soporte sensible aparece también, y como consecuencia lógica de la inmediata sensación de fidelidad que la semejanza entre objeto representado y representación emana, la errónea y sesgada creencia de que será esta técnica, por encima de cualquier otra conocida hasta entonces, la única legitimada como estricta y fiel representante de la realidad.

La ciencia se rinde a sus pies y las llamadas artes ahondan egoísta e ilusamente en las hipotéticas diferencias que parecen separar ambas expresiones: literatura, pintura y música, en tanto que no reflejo directo, se esgrimen como expresiones internas de un individuo que habrán de ser traducidas por él mismo a un lenguaje matérico ajeno al real; la arcaica concepción de la fotografía, por otro lado, olvida la verdadera naturaleza de la misma como producto cultural configurado y ajustado progresivamente durante siglos hasta conseguir las equivalencias necesarias para que la semejanza entre referente real y representación final se antoje natural e inmediata y concibe esta última como equivalente fiel de una realidad que refleja.

Inútil se hace ahora, más allá de la obligada mención antes de abordar el asunto, indagar en las concepciones que desde el XIX, con estandartes como Baudelaire, y hasta bien avanzado el XX, con figuras como Arnheim, Barthes y Dubois, se posee de la imagen fija, que recordemos es la base de la imagen en movimiento, ya que se nos antojan meros juegos dialécticos académicos herederos directos, aunque traducidos a una nueva realidad cultural, social y económica, de la previa batalla barroca del *Ut pictura poesis* en la que, debido a la cercanía y la implicación de los contendientes, la imagen, bien sea mental o física, no es pensada más allá de su realidad material y es, por tanto, malinterpretada al no atisbar su esencia última sino su accidental forma: pintura y literatura, si bien con distintos códigos, no materializan sino un mismo lenguaje.

Entendemos así cualquier forma de expresión humana: frente a un mismo lenguaje interno, mental, y propiamente especial, en sentido biológico, el medio o vehículo empleado para materializar dicho pensamiento determinará la configuración del mismo. Así, una misma idea, en función de las técnicas que decidan ser usadas para comunicarse, se nos antojará a

simple vista tan diferentes entre sí como el número de medios distintos empleados para su comunicación sin que ello suponga una variación del concepto matriz.

Ahora bien, si toda comunicación humana no es más que mera construcción formal de algo inmaterial que encuentra su soporte físico y genético en una realidad material determinada que necesita de ser al menos triplemente traducida a distintos lenguajes (realidad material - configuración mental - traducción material - reinterpretación mental), ¿cómo puede suponerse, habiendo ya superado la arcaica concepción mimética de la fotografía, que tanto la imagen fija como en movimiento, obviando las imágenes de síntesis que pese a existir porcentualmente no representarían una cifra ni mucho menos relevante en la inabarcable corriente de fotografías y vídeos domésticos que actualmente se producen diariamente en todo el mundo, pueden sortear todas y cada una de esas aduanas sin verse sometidas al pago de los correspondientes aranceles y, por tanto, pervirtiendo y transformando aquella realidad material primera?

Es precisamente esa idea la que subyace, en menor o mayor grado pero de forma inevitable, cuando se reconoce una hipotética distinción que ni responde a forma ni responde a contenido entre dos ficticios géneros o macrogéneros como son la llamada ficción y el bautizado documental. La ficción se presupone así irreal y, en oposición, el documental es entendido como un reflejo inmediato y veraz de un o unos sucesos reales. No estamos lejos de la idea de Carl Plantinga cuando señalaba que el cine de no ficción es un discurso y no una representación, un cine que afirma algo sobre lo real y no como un cine que reproduce lo real (Plantinga, 1997, 38). Pero incluso esta propuesta puede quedarse corta cuando la hibridación es solo una cuestión de retórica.

a) OBJETIVOS E HIPÓTESIS

En el presente estudio nos proponemos encarar la tradicional problemática desde dos distintos focos tras, previamente, haber intentado esclarecer en cierta medida el caos terminológico aportando, revisando, corrigiendo y empalmando distintas definiciones y concepciones de lo documental y lo ficticio. Así, dos serían los distintos objetivos que manejaremos a lo largo de la presente obra:

1. Determinar en qué medida la configuración formal de una pieza está relacionada con la categorización de la misma como documental o ficción.
2. Estudiar cómo diversos factores temporales, sociales y culturales pueden afectar e incluso modificar la estimación de una pieza como perteneciente a lo documental o a lo ficcionado.

De estos dos objetivos podemos, antes de entrar a definir el objeto de estudio, la metodología y realizar un análisis que nos aportará unas determinadas conclusiones, intuir, esperar o suponer dos distintas hipótesis que habrán posteriormente de ser falsadas o verificadas con los datos obtenidos tras el estudio:

a) La técnica es la técnica, de modo que la configuración formal y las distintas cualidades de una obra no jugarían un papel decisivo a la hora de clasificar la misma dentro de una categoría u otra.

b) Las piezas no poseen una objetiva y eterna naturaleza sino que cambiarían constantemente con el paso del tiempo y la modificación de condicionantes externos su consideración como pertenecientes a lo reflejo-documento o a lo recreado-ficticio.

b) ESTADO DE LA CUESTIÓN

“Ceci n’est pas une pipe” parece atravesar certeramente el mar de intentos vacuos que se extiende frente a los tradicionales términos de documental y ficción cuando se trata de encontrar una adecuada definición y concepción de los mismos. La pipa de la que habla Magritte, y que aquí usamos como ejemplo en el que apoyarnos, no es tal sino que es reconocida por el autor que plasma su representación en el lienzo precisamente como eso mismo: una mera representación. Sin embargo, al hablar de piezas audiovisuales, y teniendo en cuenta la sutil naturaleza de estas mismas, todo aquel que a ellas se enfrenta parece olvidar la máxima del pintor francés que avisa y recuerda que solo la cosa es ella misma y que, por tanto, todo aquello que la represente no lo será.

Partiendo pues de un razonamiento erróneo se presupone que en base a la semejanza del referente con su representación es posible establecer una gradación que clasifique a esta última como más o menos cercana al objeto representado de modo que el grado de iconicidad se convierte con ello en un ilusorio grado de veracidad o testimonialidad.

Bill Nichols, reconociendo la dificultad, se declara incapaz de aportar una exclusiva definición que describa certera y ontológicamente el documental y aporta, en su lugar, tres distintas definiciones en su opinión no contradictorias que se focalizan, cada una de ellas, en un aspecto distinto o en un punto de vista diferente sobre la temática documental. Así, Nichols atiende por un lado al realizador; por otro al propio texto; y, finalmente, al espectador (Nichols, 1997, 42).

Con respecto a los realizadores Nichols define el documental como perteneciente y adscrito a una realidad institucional construida en torno a lo documental que produce,

distribuye, critica y, en fin, retroalimenta continuamente una serie de producciones que ellos mismos, los pertenecientes a la institución, consideran como tales. Así, afirma: “documental es aquello que producen quienes se consideran a sí mismos documentalistas” (Nichols, 1997, 45) además, añade, que dichos practicantes se encuentran sujetos a ciertas limitaciones que impone la propia institución.

El segundo nivel de definición, para Nichols, hace referencia al propio texto y expone, tomando como referencia exclusivamente obras cinematográficas, diversas características en su opinión medianamente constantes en la mayoría de documentales de modo que una lógica informativa, una argumentación razonada sobre el mundo histórico, una estructura con presentación de problemas y resolución de los mismos así como el empleo de las imágenes y sonidos como pruebas y no como elementos relevantes en la trama o el predominio de la palabra hablada son algunas de las máximas que para Nichols rigen la forma común de los documentales (Nichols, 1997, 48-54).

La última de las definiciones, como hemos apuntado, está en relación con los espectadores. Nichols sugiere cierta predisposición del espectador a creer la veracidad de un texto que eche raíces en el mundo histórico y que muestre imágenes con voluntad realista, funcional, intertextual y formal, y presupone cierto mecanismo mental que se desencadena en los espectadores cuando reconocen y comparan con sus esquemas previos y convenciones la aparición de dichos elementos (Nichols, 1997, 54-63).

Si bien, con diversos matices, únicamente aceptamos esa última definición de Nichols ya que primera y segunda, además de contenerse la una en la otra, se encuentran también recogidas en la tercera.

Al hablar del carácter institucional Nichols reconoce la existencia de cierta estructura social o laboral que *en base a las características del texto* determinan, para sí mismos, si dicha pieza encaja en sus concepciones y expectativas de lo que es o no es un documental. De ese modo el autor únicamente, al aportar la segunda definición relativa al propio texto, enumera las condiciones que dicha institución exige a cualquier pieza para estimarla documental y añade que voluntad informativa, enraizamiento en la realidad histórica y demás convenciones por el estilo determinarían la adecuación o no de la pieza al, y añadimos nosotros, *concreto canon establecido por la propia institución*. Así, las configuraciones concretas del texto documental no serían sino consecuencia de la existencia de la mencionada institución que, como reconoce Nichols, “impone limitaciones” a la hora de configurar los distintos discursos (Nichols, 1997, 45-48).

La segunda definición, por tanto, se encontraría implícita en la primera y, a continuación, señalaremos de qué manera esa primera definición se encuentra, a su vez, contenida en la tercera reduciendo, así, las tres definiciones complementarias de Nichols a una única válida y necesaria.

Como hemos apuntado, la tercera definición, la relativa a la circunscripción de espectadores, sería, para nosotros, la más certera y la única finalmente útil a la hora de despejar el camino de la problemática documental. Los espectadores, según Nichols, poseen ciertas expectativas ante el visionado de una obra que, en caso de irse cumpliendo, harán que estos procesen la información visionada como perteneciente a la ficción o al documental; sin embargo, Nichols parece obviar que cuando se refiere con anterioridad a la comunidad de practicantes que participan de la práctica institucional y define la tipología de textos que estos aceptan como documentales no está sino describiendo, una vez más, los criterios que *una determinada circunscripción de espectadores* (en este caso aquellos que forman la institución) poseen en relación a una determinada concepción de documental.

Ahora bien, en relación a esa determinada comunidad de espectadores, estos poseen unas máximas y pautas que, para ellos mismos, poseen enorme validez y se encuentran legitimados para afirmar la pertenencia o no de una pieza al cuerpo de textos documentales pero, sin embargo y al igual que sucedería con cualquier otro subgrupo cultural, dichos criterios no son válidos más que para sí mismos y para su propio entorno. De esta manera queremos subrayar el carácter de espectadores que posee la llamada institución de modo que, en última instancia, no serían sino los mecanismos mentales, culturales y sociales de los distintos receptores aquellos que exclusivamente afectarían a la concepción de una pieza como documental. Invertiríamos, así, la mentada máxima mencionada por Nichols de que “documental es aquello que producen quienes se consideran a sí mismos documentalistas” para proponer que “documental es aquello que quienes lo visionan toman como tal”.

Así, el reconocimiento explícito de Nichols de que las características textuales pueden fingirse y de que las expectativas del visionado son ciertamente relevantes a la hora de decodificar una obra documental, cobraría toda su fuerza primera hasta tal punto de que ello sería lo único finalmente relevante para el enjuiciamiento de cualquier tipo de obra. Bien es cierto que creemos conveniente despojar y limpiar tal concepción de las diversas máculas ideológicas que se hayan implícitas en ella y que presuponen lo documental como aportador de información referida a sucesos históricos o sociales relevantes que el espectador consumirá para obtener un conocimiento fundado y fiable sobre el mismo ya que entendemos esta concepción como, actualmente, desfasada en tanto que únicamente centrada en una antigua realidad cinematográfica que, si bien pudo hacerlo, ya no responde a la nueva configuración mediática y

social en la que los productos recibidos como documentales, entendidos como aquellos recibidos por el espectador como anclados en la realidad sin manipular, se encuentran en su mayoría alejados del ámbito cinematográfico y, por tanto, ajeno a sus leyes y donde incluso los que sí lo están rompen y driblan dichas arcaicas pautas.

Por otro lado, existen diversos frentes en cuanto a la definición de documental y ficción cinematográfica. Autores como Aumont y Metz, según indica Platinga (Livingston & Plantinga, 2011, 493-503), califican a todo filme existente como enteramente ficcional, en tanto que comprenden que la mediación creativa por parte del autor conlleva un sesgo y una alteración de la materia prima original y la convierten en un producto subjetivo y personal; en la línea opuesta célebres nombres como Grierson abogan por el tratamiento creativo de una realidad determinada sin que dicha intervención del autor condicione la naturaleza documental inherente a las imágenes rodadas. Así, continuando con Platinga, incluso el mismo Nichols, en un manual introductorio al documental, llega a afirmar, lejos de las definiciones que previamente hemos analizado de él mismo, que todo filme es, en efecto, documental al dar testimonio de los medios que lo produjeron.

Nos parece que, como se ha podido observar con el repaso de las principales definiciones aceptadas como documental, las contradicciones, las excepciones y los puntos flacos que en su conjunto pueden observarse no generan sino mayor confusión y no retratan adecuadamente más que una escasísima parcela centrada en una disciplina que, debido al avance tecnológico del sector, ya no representa el grueso de las creaciones audiovisuales y que más tienen que ver con elucubraciones inmovilistas y añorantes de una realidad pasada en la que el oficio y la técnica cinematográfica eran las únicas generadoras de imágenes en movimiento con posibilidad de encasillarse bajo las etiquetas de documental o ficción.

De esta manera, proponemos una toma de distancia y una necesaria salida del gremio que aleje todos los esfuerzos y estudios de un ensimismamiento cinematográfico en favor de una concepción de la problemática documental más global, general y no parcelada y limitada a concretas expresiones de los vestigios del celuloide. Así, como previamente se ha apuntado, lo cinematográfico no sería sino una forma concreta de expresión humana equiparable a cualquier otra como bien pudiera ser la pintura, escritura o fotografía de modo que se nos antoja absurdo centrar todos los esfuerzos en el estudio exclusivo y concreto de piezas cinematográficas cuando estas se rigen por los mismos esquemas que vertebran el resto de disciplinas.

Si bien no es la intención de este estudio establecer un sistema que englobe todas y cada una de las distintas tipologías de expresión humana sí creemos necesario ampliar el espectro del tradicional enfoque en este tipo de estudios y abarcar, debido a las condiciones de nuestra nueva

realidad social y cultural, todo tipo de creaciones audiovisuales sin menospreciar, evidentemente, las cinematográficas.

Renunciamos, por otro lado, a las previamente señaladas definiciones de documental y proponemos, en este estudio, encarar dicha problemática desde una perspectiva más general que pueda aportarnos las claves o pautas que rigen y establecen la diferencia entre una obra que es recibida por el espectador como real y aquella que lo hace como ficción. Así, habiendo reducido las tres definiciones de Nichols a una única, aunque matizada, referida a los receptores de la obra nos parece que, tras una concienzuda búsqueda, quien mejor refleja y se adecua a los objetivos de esta investigación a la hora de aportar una definición de dicha eterna dicotomía es Elio Teón quien en su *Progymnasmata* del siglo I, realizada con fines educativos para estudiantes de retórica, define los distintos tipos de *logos*, entendidos como discursos, que puede un orador llevar a cabo.

Si bien es cierto que Teón desglosa y explica las partes, proporciones y orden de cada tipo de *logos* tan solo nos interesa para el presente análisis la clasificación y definiciones que establece en base a la tipología discursiva. Así, tres serían las modalidades de *logos*: fábula, relato y *chría*. Sin embargo son las dos primeras aquellas que han de centrar nuestro interés en tanto que, como a continuación veremos, enraizan directamente con la problemática de lo documental y lo ficcional aportando una sutil clave que nos acompañará a lo largo de todo el estudio.

Fábula, según Teón (Teón, 1991, 73), sería aquel “*logos* falso que simula una verdad”; mientras que el relato habría de ser entendido como un “*logos* expositivo de hechos sucedidos o que se dan como sucedidos” (Teón, 1991, 81). Es precisamente esa última parte la que parece poder aclarar en cierta medida diversos aspectos de la temática sobre la que versa este estudio. La veracidad o no de los hechos que se relatan en nada afectan al discurso, a la forma del mismo ni a las leyes que permitan optimizarlo sino que ese concreto tipo de *logos* viene definido no por una comprobable similitud y cercanía con la realidad sino por un determinado tipo de fe.

Así, fábula, como es lógico, equivaldría a nuestro actual concepto de ficción y será esa definición la que se encontrará detrás de cada uso en este análisis de la palabra ficción; por otro lado, consecuentemente, el relato del que habla Teón parece clarificar el caos terminológico referido a lo que entendemos como documental: con independencia de la fidelidad a lo real si el *logos* en cuestión es tomado como real este será una narración que, para nosotros, equivaldrá exactamente a nuestra concepción de documental. De esta manera ampliamos la nueva definición que hemos realizado tomando como base a Nichols y le añadimos el matiz que Teón parece apuntar referido únicamente a la creencia necesaria por parte del espectador en la

veracidad del relato que se le transmite de modo que reforzamos así el papel jugado por los mecanismos mentales del receptor a la hora de enjuiciar una obra como documental o no.

Podemos, además, extrapolar las propuestas que Baudrillard realizó en *Cultura y simulacro* y afirmar que el arcaico concepto de realidad hace ya tiempo que murió de modo que no asistimos, al contemplar obras que se presuponen cercanas a lo real, sino a una procesión de difuntos donde se recrea una y otra vez una antigua presencia que ahora sería simple ausencia (Baudrillard, 2014, 9-12).

Es a finales de los sesenta cuando Debord publica *La sociedad del espectáculo* y, sin embargo, más propia habría sido dicha creación de nuestra época en tanto que, si bien no profetizando sino meramente describiendo y reflejando la realidad social que contemplaba, retrata con pasmoso tino la enfermiza espiral social en torno a las imágenes que actualmente vivimos.

Así, describe el espectáculo como una afirmación de la apariencia y una negación de la vida de la que las producciones massmediáticas no serían sino un simple efecto superficial. Los hombres, afirma aún en sus páginas, ya no viven los acontecimientos por sí mismos sino que lo hacen a través del consumo directo de diferentes espectacularizaciones de la vida social. De esta manera, cuanto más se contempla menos se vive y es por ello que dichas espectacularizaciones materializadas en espectáculos no serían sino una burda falsificación de la vida social (Debord, 2010, 11-12.).

Sin embargo, y como también mantenemos si extrapolamos dichas tesis a la esfera de lo ficcional y lo documental, Debord recuerda que, en cierta medida, el espectáculo es real y que, a su vez, parte de lo real también puede rastrearse y ser encontrado en el propio espectáculo.

Por último, y de gran utilidad para este estudio, el autor señala una curiosa interpretación del término espectáculo que lo define como la supresión de lo verdadero y lo falso como consecuencia de la eliminación de los límites entre el espectador y el mundo real en tanto que este ha vivido siempre el otro mediante un juego de presencia-ausencia en el que esa mediación ha sido claramente reconocida como no verdadera (Debord, 2010, 126-127). Nos parece, precisamente, esta la situación actual que en torno a los escurridizos términos de documental y ficción se vive.

Lo real, para el espectador, no existe más que dentro de lo falso que supone cualquier creación audiovisual y, sin embargo, aún así estas son interpretadas y recibidas por ellos como veraces o ficticias. La situación tecnológica que vivimos ha convertido nuestro día a día en una constante sucesión de imágenes enmarcadas en pantallas personales y de bolsillo que más parecen encajar en la descripción debordiana que aquellas existentes en la época en la que fue

redactado el texto. La superabundancia de imágenes potencialmente interpretables como documentales o ficcionales no puede, bajo riesgo de ser señalados como caducos inmovilistas, quedarse exclusivamente limitadas al tradicional ámbito cinematográfico en tanto que nos convertiría en equinos portadores de anteojeras añorantes de una estimación cultural y social hacia cierto tipo de limitadas creaciones.

Así, absurdo sería centrar este estudio exclusivamente en el ámbito cinematográfico en tanto que ya no representativo de nuestro tiempo de modo que, sin olvidarlo, serán las nuevas creaciones audiovisuales cotidianamente consumidas de forma masiva aquellas que reciban un especial interés en nuestro análisis, siendo así Internet y el papel jugado por los propios usuarios los elementos de mayor peso en la concepción de esta obra.

Actualmente la realidad no se vive sino mediada y es precisamente esa necesidad de recibir la información legitimada como veraz a través de una pantalla retroiluminada la que permite, en el grueso de la población, la confusión de términos que parece permear a todas las esferas sociales. El día a día, lo cotidiano, lo mundano y lo rutinario se perciben mediante contacto directo con la realidad; sin embargo, aquello más espectacular, alejado, fascinante y, en última instancia, más deseable para vivir, en tanto que no regular, llega al ciudadano medio desde un dispositivo retroiluminado capaz de reproducir pistas de video. Así, para continuar con Baudrillard, nos encontraríamos ante un claro ejemplo de la cuarta fase de las imágenes que propone: aquella en la que ya no existen lazos que relacionen las propias imágenes con la realidad que se supone representan sino que estamos ante una burda simulación y recreación de una realidad primera que ya no es tal (Baudrillard, 2014, 18).

Es por ello que estimamos justificado dicho error de interpretación por parte de los receptores que les lleva, consecuentemente y dado que únicamente acceden al mundo exterior mediante aparatos electrónicos, a legitimar como veraz o al menos como anclado en la realidad todo aquello que, siguiendo unos códigos, no se les presente como declarada ficción: si el portal que diariamente les aleja de su limitado mundo y les acerca a una realidad verdadera y ajena les muestra algo sin explicitar su falsedad, ¿cómo dudar de él sin poner en peligro todo aquello que se ha aprendido y conocido mediante dicho terminal?

c) OBJETO DE ESTUDIO

Los distintos productos audiovisuales seleccionados para el estudio responden a varios criterios básicos: su contemporaneidad, su enraizamiento con lo real, su indeterminación a la hora de poder clasificarlos dentro de los clásicos límites de documental y ficción y su adecuación a las características que cada objetivo pretende tener en cuenta.

Para alejarnos de los tradicionales análisis continuamente realizados en el ámbito académico sobre lo que se estima erróneamente como un “arte” (el cinematográfico) que supera a cualquier otra forma de creaciones audiovisuales y que parece legitimar y blindar cualquier afirmación y reflexión que se formule gracias al tradicional y arcaico aura intelectual que emana todo lo universitario, recurriremos no a las más que mascaradas piezas cinematográficas que vacilan entre la ficción tradicional y el documental y que, al igual que los falsos documentales y diversas piruetas y ejercicios de puesta en abismo, se encuentran más que analizados haciendo que poco puede decirse sobre ellos ya sino que, en la mayoría de los casos, recurriremos a piezas audiovisuales de novísima creación ya que son ellas, y no aquellas, las que verdaderamente responden y reflejan cómo se encara la tradicional problemática documental-ficción en nuestro entorno social, cultural y temporal.

Así, siguiendo estas premisas, en relación con nuestra primera hipótesis de que “la técnica es la técnica” analizaremos dos piezas, o más que dos concretas piezas dos tipologías de piezas, que difieren incluso a simple vista enormemente entre sí pero que, en última instancia y como cualquier creación, parten de una realidad filmada mayor o menormente modificada encontrándose además, debido a su no pertenencia a circuitos industriales ni alternativos cinematográficos, libres de cualquier clasificación en cuanto a su tipología o a la adscripción a lo documental o lo ficcional, existiendo así completa libertad en su interpretación.

Estas dos tipologías serían: por un lado las distintas piezas de propaganda política que ISIS produce, edita y distribuye en las que, con enorme maestría, hacen gala de un certero empleo de las técnicas y medios audiovisuales para transmitir su mensaje y, por otro, aquellos vídeos subidos a la enorme plataforma de propaganda social occidental *Vine* en los que los propios usuarios, con tremendas limitaciones técnicas, son quienes realizan y consumen las distintas piezas que se encuentran en la web.

Finalmente, en relación con la segunda hipótesis donde estimamos que la posición de una obra audiovisual como reflejo de realidad o como creación de otra distinta varía enormemente en base a diversos factores como el paso del tiempo y el cambio de la realidad social y cultural del momento en el que se creó y en el que se interpreta la obra, estudiaremos el largometraje *Diva Dolorosa* (1999) del holandés Peter Delpeut en el que este, tomando distintos metrajés de diversas películas de principios del siglo XX, realiza una obra audiovisual de carácter ambiguo exclusivamente con metrajés ficcionales ajenos pero que, como veremos, puede ser interpretada abiertamente como una pieza de trabajo documental.

2. DESARROLLO

a) METODOLOGÍA

Dadas las características con las que se realiza este estudio no podemos abarcar una enorme parcela de la realidad para posteriormente deducir un determinado comportamiento universal, sino que será, por el contrario, el método inductivo aquel en el que basaremos nuestras premisas ya que comenzando desde lo particular y realizando precisas observaciones extrapolaremos las coordenadas obtenidas para presuponer unas determinadas conclusiones.

Llevaremos a cabo concretos estudios de casos que irán encaminados a poder concluir si las diversas hipótesis formuladas se sostienen o si, de otra manera, resultan incoherentes.

En todos los casos estudiados realizaremos un estudio cualitativo a través de un análisis textual. Los elementos formales son signos que nos interesan en tanto que cargados de significación determinan el estatuto que como obras audiovisuales se aproximan, o alejan, de lo considerado como obras de lo real. Además, en el caso de *Vine*, hemos considerado un estudio cuantitativo a través de una muestra de cien obras, en las que hemos recabado los datos formales que nos indican la dirección que toman las obras hacia la ficcionalización o hacia los valores documentales.

1. Actuación Manifiesta
2. Montaje
3. Entornos cotidianos
4. Puesta en escena
5. Sonido directo
6. Sonido por montaje
7. Diálogos manifiestamente preparados
8. Planificación cinematográfica

Cuadro de análisis para los vídeos de *Vine* con los ítems analizados. Realización propia.

Así, en relación al primer objetivo atenderemos a las características formales de las piezas audiovisuales analizadas de modo que, en el caso de los videos de la plataforma *Vine*, serán observados y cuantificados diversos valores que interpretamos como *indicadores de ficcionalización* y alejamiento de la realidad meramente reflejada y mínimamente mediada: existencia o no de actuación manifiesta por parte de los individuos que aparecen en las

grabaciones; existencia o no de montaje y edición; grabaciones encuadradas en entornos cotidianos o, por el contrario, existencia de puesta en escena para la grabación; empleo de sonido directo durante toda la pieza o, en su lugar, adhesión de música extradiegética a posteriori; existencia o no de diálogos manifiestamente preparados y compuestos previos a la grabación; empleo o no de recursos de planificación puramente cinematográfica (plano-contraplano, insertos de planos detalles, etc.) y, finalmente, la inclusión o no de efectos digitales identificables tales como infografías o animación en las propias obras.

Dada la enorme cantidad de piezas con las que cuenta la plataforma *Vine* es necesario acotar la muestra, por lo que estudiaremos únicamente los cien primeros videos que la propia *web* clasifique como más populares. Además, debido a la existencia de diversas categorías que, por su propia idiosincrasia, son en su mayoría objetivamente documentales (reflejo directo de paisajes, animales, ciudades, etc.) optamos por seleccionar exclusivamente aquella categoría que más flexibilidad e indefinición en cuanto a su clasificación puede poseer: *Comedy*, ya que en ella el nivel de actuación o de mero reflejo de situaciones cómicas no parece estar, a priori, clarificado.

En cuanto a las piezas creadas por *ISIS* también limitaremos su estudio a cuatro de ellas en las que atenderemos a su construcción empleando técnicas propiamente ficcionales y espectaculares y/o, en su caso, meramente documentales y asépticas. Finalmente, tendremos en cuenta en ambos casos la recepción de los mismos por parte de los espectadores así como la intencionalidad que a los productores de dichos contenidos se les presupone. De esta manera podremos determinar si voluntad y recepción están o no ligadas con el empleo de técnicas manifiestamente espectaculares y ficcionales o, si por el contrario, la presencia de los mencionados *indicadores de ficcionalización* son independientes de la estimación de los productos como reflejo o recreación.

Finalmente, en relación con el último objetivo, analizaremos el largometraje *Diva Dolorosa* desde tres perspectivas distintas para comprobar si la mera posición del foco así como el cambio de diversos elementos sociales, culturales y temporales pueden o no afectar en la interpretación y clasificación de una pieza como documental o ficcional. Así, atenderemos, primeramente, a la intencionalidad primera con las que las imágenes que forman la pieza fueron creadas y rodadas a comienzos del siglo XX; por otro lado, analizaremos las intenciones que el compilador de dichos fragmentos de metraje ajeno poseyó al reunirlos un año antes del comienzo del siglo XXI; finalmente, observaremos el metraje final desde las dos posiciones posibles para el espectador que en la actualidad visiona la pieza.

b) ANÁLISIS

1) *VINE*

Tras analizar la muestra mencionada¹ podemos apreciar, quizá con sorpresa, las características que dichos micro-videos poseen y comprobamos que estas no se encuentran, como pudiera pensarse, claramente alejadas de cualquier otro tipo de producción massmediática ficticia sino que, como a continuación señalaremos, parecen compartir soluciones y forma sin que ello los convierta en creaciones similares.

Al atender a los resultados² comprobamos que en su mayoría los videos subidos a la plataforma *Vine* poseen una planificación puramente cinematográfica en la que predomina la construcción de diálogos previa a la grabación, a veces incluso entre un mismo sujeto que interpreta a dos distintos personajes, mediante el recurso del plano-contraplano; a su vez, y como esta primera característica parece producir como consecuencia directa, mayoritarios son los videos en los que existe, al menos, un arcaico montaje (que muchas veces está realizado desde el propio terminal empleando una herramienta de grabación que la misma aplicación facilita) lo que termina generando una pieza con una edición de pequeños cortes; continuando con esta línea y extendiendo de manera lógica estas dos primeras características descubrimos que en la medida en la que estas están presentes traen aparejadas un básico y escueto guión donde los diálogos están precisamente medidos para ajustarse a los seis segundos de duración máxima de la pieza. Por otro lado, en las obras analizadas, encontramos, y nos parece también ligado a lo ficticio de la categoría *Comedy*, la construcción de los relatos siguiendo, a grandes rasgos, la estructura narrativa clásica de modo que tras un celerísimo planteamiento y nudo se dinamita y termina la pieza con una explosión cómica. Siguiendo con los resultados de los análisis apreciamos que la enorme mayoría de los videos están grabados en entornos cotidianos sin excesiva modificación o puesta en escena para el rodaje además de, también en un elevado número, tratarse de grabaciones en las que el sonido es directamente recogido por cámara (muchas veces complementado con algunos efectos añadidos en la edición) y, algo bastante relevante, en un número significativo de videos la actuación por parte de los sujetos que han sido grabados es incuestionablemente manifiesta.

Hasta aquí en nada parece diferir la construcción de los microrrelatos anónimos de *Vine* de aquellos más extensos, más célebres y mayormente consumidos que producen y distribuyen las grandes empresas dentro de la industria y los circuitos massmediáticos y cinematográficos. La edición es manifiesta, la actuación por parte de los protagonistas de las piezas no parece

¹ Ver Anexo I

² Ver Anexo II

poder ponerse en duda, la construcción de los relatos también es más que meridiana y, en ciertas ocasiones, se añade música extradiegética a las escenas pero, aún así, las piezas no son recibidas como producciones ficticias. La propia web, de poco más de un escaso año de vida, declara en varias de sus publicaciones oficiales que la intención de la misma es que los usuarios puedan capturar “*the life in motion*” y nada puede antojársenos más fresco y real que dichas micropiezas. ¿Cómo puede esto suceder si, como hemos apuntado, no puede en ningún caso dudarse de la construcción consciente de las piezas y los relatos que a la plataforma se suben diariamente? ¿Por qué, entonces, el contenido de dichas obras se encasilla no en la construcción de una realidad ficticia sino en el mero reflejo de una realidad preexistente y no creada?

Podría pensarse, por un lado, que son los entornos cotidianos aquellos que le otorgan a las piezas ese privilegiado estatus de *index* pero ante la enormísima variedad de situaciones reflejadas en los videos y la gran cantidad de producciones industriales etiquetadas como obras ficcionales que a su vez reflejan dicho tipo de entornos incluso con mayor precisión, detalle y profundidad se nos antoja una vía demasiado simple para tomarla como posible respuesta y se hace necesario descartar que sea lo doméstico de la puesta en escena aquello que ancla las piezas a lo real.

Por otro lado, y quizá un ápice más cerca de la propuesta que nos parece factible, encontramos la posibilidad de pensar que es lo feísta de la estética, lo poco depurado de la imagen y el escaso esmero en el acabado final de la obra aquello que pueda acercar a la misma a la mencionada relación con lo documental pero, sin embargo, se hace inevitable pensar en diversos movimientos cinematográficos como el *Dogma 98* o cualquier producción de *serie B* e incluso inferior que también poseen dichas características como una constante en sus producciones y, sin embargo, cristalina parece su adecuación a lo conocido y aceptado como ficción por lo que esa posible solución tampoco puede satisfacernos.

Sin embargo, un único elemento parece diferir, en tanto que como hemos comprobado ni a nivel formal, ni a nivel de contenido ni a nivel de acabado sucede, entre este tipo de producciones y las industriales. Cuando se habla de la dicotomía documental y ficción en el ámbito cinematográfico, constantemente, dado que ellos mismos son quienes desarrollan dichos temas, se hace desde la posición del conocedor (bien sea desde el ámbito teórico o desde el práctico). Tanto el académico que dedica su estudio a esta problemática como el profesional que desempeña su labor en el mundo audiovisual son capaces de diseccionar mentalmente durante el visionado cualquier producción cinematográfica o massmediática a la que son expuestos debido a que, por sus condiciones personales y laborales, saben y conocen la genética de cualquier pieza de modo que reconocen desde la distancia sus herramientas de tratamiento y mediación aún cuando estas traten de ser ocultadas. El espectador medio, sin embargo, rara vez es tenido

en cuenta al elucubrar sobre dichos temas debido a que es un ente alejado de la esfera audiovisual que, pese a consumirla vorazmente, no conoce sus medios de producción y creación por lo que, al desconocer el proceso, puede ser fácilmente engañado.

Cabe también señalar, antes de continuar con este razonamiento, la tendencia que el medio cinematográfico y massmediático posee de ocultar, en el caso de las producciones ficcionales, la maquinaria técnica que se encuentra tras cada producción, de modo que, al no hacerse visible, la catarsis del espectador sea posible con las diversas tramas y la posibilidad de empatizar con los personajes y verse envuelto en la historia aumente al producirse en él la confusión entre la vida real inmediata y aquella tratada y contemplada en pantalla. Sin embargo, en las producciones industriales sucede precisamente lo opuesto cuando hablamos de piezas que ellos mismos califican y valoran como documentales, ya que en ellas la mencionada maquinaria se trata de hacer constantemente presente mediante el recurso a diversas técnicas, de modo que el espectador medio sea capaz de identificarlas aunque, siguiendo esta línea, se invierte la tendencia en productos más masivos de telerrealidad en los que las técnicas ficcionales, para su recepción como verosímil y catártico en tanto que ficticio, sea posible. ¿Qué se oculta, por tanto, detrás de esta lógica?

Las obras industriales son producciones realizadas para profanos por lo que las diversas técnicas de creación pueden ser empleadas al antojo de quienes las realizan en base a lo que en los espectadores deseen producir. Así, conociendo la ignorancia del receptor de la génesis de las piezas, el engaño es plenamente posible. De esta manera, en los mencionados productos de telerrealidad, por ejemplo, la técnica massmediática se revela como plenamente deshonorada al tratar de maquillar su fabulación para encandilar al espectador, de modo que este lo tome como un producto reflejo de la realidad sin que pueda ser capaz de identificar la maquinaria tras él.

Proponemos, así, que en *Vine* sucede precisamente lo que a cualquier conocedor le puede suceder al visionar una pieza cualquiera o a cualquier profano al visionar una obra documental en la que se explicita por diversos medios la maquinaria oculta tras la grabación y edición: el espectador de *Vine* es, en enorme medida en tanto que quienes producen los contenidos poseen a su vez una cuenta desde la que subir y consumir pequeñas piezas, *consumidor conocedor* de modo que abandona por completo el rol de profano que en producciones de ámbito industrial puede poseer. Las piezas de *Vine* son producidas por él mismo, sabe de su génesis y de los métodos ocultos tras ella. Es una herramienta de uso diario a la que accede en cualquier momento desde el terminal que lleva siempre consigo y es precisamente esa cotidianeidad y conocimiento del medio la que le permite recibir las producciones como, pese a construidas, reales y humanas.

Así, los videos que se visionan en *Vine* son reales para el espectador en tanto que sabidamente ficticios, de modo que las características formales y técnicas no influyen en modo alguno en su encasillamiento como obras ficcionales o indiciales. La imagen en sí misma, en tanto que al alcance de cualquier usuario y cotidianamente accesible y conocida, no se cuestiona y el contenido tampoco influye. Tal y como la propia plataforma indica se trata de pura “*life in motion*” grabada de modo que, quizá de un modo latente pero inevitablemente presente, se recuerda a todo aquel capaz de pensarlo que incluso las actuaciones y lo teatral son objetivamente reales.

De esta manera el contenido, la historia, la narración presente en los videos pierde toda relevancia así como a su vez tampoco influye la construcción formal de los mismos: en *Vine* el consumidor conocedor sabe de lo real de la materia prima pese a lo ficticio de su tratamiento y su contenido por lo que, en tanto que potencialmente realizable por él, este no puede ser engañado desde el momento en que lo ficticio está más que declarado. Así, si lo ficticio se sabe como tal este puede empezar a comprenderse como real.

2) ISIS

Las obras audiovisuales firmadas por ISIS oscilan constantemente entre lo fiel, lo veraz, el mero reflejo de una realidad que encuentra sus raíces en las formas tradicionales documentales y aquello más teatral, exagerado, espectacularizado e influenciado por las técnicas ficcionales empleadas en las grandes producciones. El Estado Islámico articula sus obras de propaganda siguiendo un esquema u otro en función de a quién o a quiénes dirige la pieza y estas son, en todo momento, realizadas bien con fines endógenos o bien con fines exógenos.

Cuando el destinatario son los hijos de Roma, Occidente, las obras más que clasificables como mera propaganda se convierten en certeras y eficientes amenazas, en una muestra de poder y en un pulso a distancia que las producciones occidentales no pueden contrarrestar y que se encuentran espectacularizadas y ficcionalizadas hasta el extremo empleando los mismos códigos que Europa y América hace años interiorizaron; cuando los destinatarios son los miembros que habitan el territorio que ISIS posee o aquellos que pueden estar potencialmente interesados en unirse a ellos el lenguaje empleado se torna más mesurado, más informativo y, sobre todo, más reflejo de una bélica realidad de la que se hace total responsable al bando cruzado opuesto: América y sus aliados.

Cuatro son las piezas creadas por *Alhayat Media Center* que nos disponemos a analizar y que han sido realizadas entre Agosto de 2014 y Febrero de 2015: las dos primeras responden a una naturaleza pura, esto es, podemos clasificarlas sin titubear dentro de un género con

vocación documental o dentro de otro con vistas espectaculares; la tercera se encuentra en la frontera entre ambas tipologías de modo que, aún con miras documentales, se dirige al enemigo sin llegar a caer en la espectacularización de lo filmado; la última es un híbrido puro en el que más de la mitad de la pieza está construida con formas tradicionales propias del documental para, finalmente, cerrar la pieza con una ejecución espectacularizada.

A continuación analizaremos pues las cuatro mencionadas obras para detectar con qué técnicas han sido producidas, esto es, si se han realizado empleando recursos propiamente ficcionales y espectaculares o si, por el contrario, han sido realizadas siguiendo los cauces tradicionalmente relacionados con lo documental de modo que, finalmente, podamos oponerlas unas con otras para ver si el distinto tratamiento de las piezas (espectacular o documental) afecta en modo alguno a la recepción por parte del espectador o si, por el contrario, todas las piezas son recibidas como participantes de una misma naturaleza.

La primera de las piezas es un reportaje televisivo tradicional conducido por John Cantlie³, periodista británico secuestrado por ISIS en 2012. Lógicamente esta obra debe ser entendida, si bien en las posteriores conclusiones atenderemos a otros posibles enfoques e interpretaciones, como una construcción puramente documental.

Durante los ocho minutos que dura la pieza el espectador acompaña al periodista a lo largo de una jornada entera en la ciudad de Mosul en la que, comenzando desde una posición elevada desde la cual puede verse gran parte de la extensión de la ciudad, este visita distintos espacios: primero pasea por la ciudad, después conduce mientras continúa con el reportaje, acude a un mercado en una de las calles de Mosul, visita un hospital en el que se muestran varios niños enfermos debido a los ataques americanos⁴ y termina el reportaje en la noche urbana tras haber recorrido parte de la ciudad conduciendo la motocicleta de un policía al que el propio periodista lleva montado en la misma.

Como puede apreciarse, la construcción de la obra sigue unos patrones que la asemejan claramente con aquellos empleados en la realización de determinados reportajes televisivos y que nos animan a considerar dicha pieza como tal. El video comienza con el logotipo de la productora que realiza la pieza y toda la obra está grabada con una cámara master⁵ (a veces general, otras planos cortos e incluso primeros planos) que suele grabar sin cortes para posteriormente adjuntarle insertos, bien sean planos detalle o generales, que contextualizan el entorno en el que se encuentra el equipo en cada momento. El sonido es, en todo momento,

³ Video disponible en: <http://leaksource.info/2015/01/06/islamic-state-hostage-john-cantlie-reports-from-inside-mosul/>

⁴ Ver Anexo III: **Fig. 1**

⁵ Ver Anexo III: **Fig. 2**

directo y el único discurso que se muestra es aquel que verbaliza el propio periodista ya que, a excepción de en dos ocasiones, este suele aparecer sin contacto alguno con los ciudadanos de Mosul y cuando con ellos aparece no interactúa.

Constantemente, al cambiar de entorno, aparecen rótulos localizadores al igual que en varias ocasiones se introduce una cortinilla con el título de la pieza⁶: *From Inside Mosul*. El video, además y dado su público objetivo, se encuentra permanentemente subtítulo en tanto que John Cantlie realiza todas sus intervenciones en inglés. Así, el periodista está omnipresente y constantemente hablando a cámara, verbalizando un discurso encaminado, y esto se hace explícito, a desmentir la propaganda occidental para mostrar que en el Estado Islámico no existe miseria, inseguridad ni hambruna y que los únicos males existentes son aquellos, como se muestra al acudir al hospital infantil, que han producido los bombardeos y los ataques de los cruzados contra ISIS.

La pieza concluye con una verbalización de la intencionalidad de la misma en la que John Cantlie afirma únicamente querer mostrar “*How much territory the Islamic State is controlling*” de modo que así pueda atraerse y animar a unirse a todo aquel habitante occidental potencialmente interesado y que pueda tener acceso a otro tipo de noticias y, por tanto, de verdades acerca de la vida dentro del Estado Islámico.

La siguiente de las piezas⁷, si bien la anterior empleaba estrictamente recursos tradicionalmente ligados con lo documental, es de una naturaleza opuesta en tanto que únicamente presenta recursos, técnicas y soluciones ficcionales y espectacularizadas. La obra de algo menos de cuatro minutos de duración muestra la ejecución de una serie de pilotos y militares cautivos que desfilan, junto con sus verdugos, por un entorno semidesértico en el que, tras tomar ordenadamente las armas con las que los ejecutarán, se posicionan en fila frente a cámara donde el cabecilla formula una advertencia directa a Obama para posteriormente degollar a los cautivos y terminar la obra con una visión de los cuerpos decapitados.

El tratamiento de la pieza es radicalmente espectacular y únicamente se prescinde parcialmente de dichos elementos cuando el cabecilla efectúa la amenaza hacia Obama antes de dar la orden de ejecución. El video está rodado con al menos dos cámaras y comienza mostrando planos cerrados de los pies de cautivos y verdugos caminando en fila hacia el lugar en el que se encuentran los cuchillos necesarios para las ejecuciones⁸. Estas imágenes están ligeramente ralentizadas y acompañadas de una pista de audio en la que apenas son audibles lo

⁶ Ver Anexo III: **Fig. 3**

⁷ Video disponible en: <http://leaksource.info/2014/11/16/graphic-video-islamic-state-claims-beheading-of-former-u-s-army-rangeraid-worker-peter-kassig/>

⁸ Ver Anexo III: **Fig. 4**

que parecen pasos junto con una sutil cama sonora similar a un leve zumbido que genera una atmósfera de tensión en el espectador.

Cuando el cabecilla toma el primer cuchillo, escena rodada con una cámara tomando planos medios frontales y otra trasera, se introduce con bastante fuerza en la banda de sonido la canción que podemos calificar de *Leitmotiv* de las producciones de *Alhayat*. A continuación se muestra, con ambas cámaras, cómo el resto de miembros de las fuerzas armadas de ISIS desfilan siguiendo los pasos del cabecilla y toman uno a uno un cuchillo⁹, hecho que se acompaña con la introducción en postproducción de unos exagerados y extremadamente audibles sonidos de las hojas de algún arma blanca al igual que con la modificación de la velocidad de los fotogramas de la escena (ora se ralentiza, ora se acelera) mientras, como se ha dicho, continúa sonando la canción.

Posteriormente, y tras la inclusión de diversos fundidos a negro tanto dentro de la escena anterior como a modo de transición a la siguiente, los militares cautivos son colocados de rodillas, de cara a cámara y tras ellos, de pie, los miembros de ISIS. La puesta en escena aquí está cuidada al extremo, todas las composiciones hasta este momento se habían hecho, para provocar la sensación en el espectador de la existencia de numerosos miembros y numerosos cautivos, empleando dos puntos en la imagen: uno de entrada y otro de fuga en el que la procesión de militares parecía no tener fin. Se mantendrá dicho criterio a la hora de tomar tanto los planos generales como los detalles de la escena de la ejecución a excepción de los momentos en los que la cámara graba frontalmente al cabecilla mientras expresa su discurso y mientras degüella a su cautivo y aquellos en los que, tras la ejecución, se emplean para retratar a los miembros de ISIS.

En relación aún a la puesta en escena cabe destacar el vestuario que se muestra en la pieza: los miembros de ISIS aparecen en tonos tierra vistiendo ropajes militares perfectamente uniformados, con robustas botas a juego y con la cabeza cubierta por un gorro negro; los militares cautivos visten, por otro lado y sobre sus ropas, un mono azul oscuro además de encontrarse en todo momento descalzos; finalmente, y haciendo hincapié en la jerarquía y en la personalización que este tipo de piezas poseen, el cabecilla aparece vestido completamente de negro, a excepción de las mismas botas tierra que llevan sus compañeros, y con el rostro, el único, completamente oculto a excepción de una franja en los ojos.

Una vez posicionados para la ejecución el lenguaje se torna menos retórico, se detiene la música *over* y recurren, como en todos los videos de ejecuciones sin espectacularizar que realizan, a rodar las palabras que el cabecilla dirige a Obama con dos cámaras: una tomando un

⁹ Ver Anexo III: **Fig. 5**

plano frontal general,¹⁰ que posteriormente realizará un *zooming* antes de que se termine el mensaje, y una lateral tomando un plano medio que finalmente paneará verticalmente para captar un gesto del cautivo.

Tras la amenaza, y tomando como punto de inicio el mencionado plano del cautivo que por postproducción simulará un ligero *zooming* con una pista de audio alterada y con un posterior fundido, el lenguaje vuelve a tornarse espectacular, se retorna a los planos detalles de los cuchillos, de los cautivos, a los rostros de los captores y a las miradas de los capturados, se altera la velocidad de los fotogramas para dilatar el tiempo y crear tensión además de acompañar las imágenes con una cama sonora aparentemente en silencio pero, sin embargo, generando una tensa atmósfera que irá en aumento hasta que el cabecilla dé la orden de ejecución. Será entonces cuando la banda de sonido se vea inundada de efectos añadidos en postproducción como una fuerte respiración y unos latidos constantes y acelerados, el montaje ganará a su vez en celeridad y las transiciones de los planos dejarán de ser al corte para pasar a producirse por constantes fundidos a negro mientras los militares son decapitados.

La matanza no se oculta, no se disimula y se muestra el degüello completo, con un plano ligeramente picado y más cerrado que aquel frontal que se realizó durante el discurso hacia Obama, que lleva a cabo el cabecilla quien, tras cesar los efectos de sonido justo cuando ejecuta a su cautivo, eleva la cabeza con una mirada amenazante a cámara¹¹ mientras se acompaña a la imagen con un efecto sonoro y una elevación de la exposición por postproducción así como por una dilatación de la velocidad de los fotogramas. El ritmo del montaje y la aparición de acompañamiento sonoro vuelve a acelerarse cuando el cabecilla continúa cortando el cuello de su ejecutado y se muestran, otra vez con fundidos a negro y con cortes de escasa duración, el resto de militares siendo o habiendo ya sido decapitados.

Tras planos detalle ralentizados de la sangre corriendo por la arena, de las cabezas cortadas sobre los cuerpos, de los cuchillos ensangrentados y de los rostros de los ejecutores el video concluye con una cita sonora introducida por postproducción en la que se advierte de la posesión, por parte de ISIS, de violentas y poderosas milicias en Iraq y en Sham. Así, parece clara la intencionalidad de este video espectacularizado en el que se muestra sin corte alguno la decapitación de los militares capturados¹²: avisar y demostrar la fuerza que el Estado Islámico posee a su destinatario, “*Obama, the dog of Rome*”.

¹⁰ Ver Anexo III: **Fig. 6**

¹¹ Ver Anexo III: **Fig. 7**

¹² Ver Anexo III: **Fig. 8**

Antes de continuar con el análisis de las dos piezas restantes detengámonos en las dos ya analizadas para comprender cómo funciona la variación del lenguaje entre una y otra en tanto que, como hemos clasificado, pertenecen a naturalezas distintas.

La pieza de John Cantlie encaja a la perfección con la adecuación al género periodístico de modo que se trata de un reportaje tradicional en el que el periodista es el omnipresente conductor del relato que verbaliza un determinado guión diseñado para resaltar y mostrar una determinada realidad. Los efectos de postproducción son prácticamente irrelevantes en tanto que no alteran sustancialmente las imágenes: insertos en el montaje para crear contexto de dónde se está desarrollando la acción e introducción de rótulos y cortinillas. No existe banda sonora extradiegética, la reproducción de los fotogramas es en todo momento la misma y dentro de la misma escena no existen cortes más allá de los mencionados insertos que ni siquiera interrumpen la narración. La planificación es, por tanto, muy básica y prácticamente limitada a planos medios y continuos del periodista además de que la puesta en escena y la composición de los planos no han sido excesivamente cuidados y mantienen ese aire de espontaneidad presente en los productos periodísticos televisivos.

Por otro lado, y clasificado por nosotros como producto espectacular, el video de la ejecución de los militares cautivos parece poseer las características opuestas al de John Cantlie. El entorno no es cotidiano y urbano, el montaje cambia constantemente su ritmo, se emplean varias cámaras para rodar cada una de las escenas, las imágenes responden a una más que estudiada composición, la puesta en escena está también mimada hasta el extremo, la velocidad de los fotogramas se altera en base a las sensaciones que en el espectador se buscan crear, se introduce música extradiegética para construir las distintas escenas, se exageran por postproducción los efectos de sonido y se añaden otros inexistentes en la realidad filmada, el ritmo, a su vez, no es el real sino que está alterado durante toda la fase de postproducción, etc.

Así, una característica más, más allá de lo formal, es necesario destacar: el tono y el contenido. Como hemos señalado, el reportaje de John Cantlie emplea un lenguaje cándido, informativo y distendido mientras que el video de la ejecución de los militares es violento, extremo, amenazante y con un tono propio de las producciones ficcionales cinematográficas de género. No se aprecia, en el primero, ninguna escena violenta sino, en todo caso, algunas imágenes que apelan a la emoción del espectador en la que se muestran a los infantes heridos por ataques americanos; en el video de la ejecución, como se sabe, se mantiene incluso el plano del degüello. ¿Por qué esta diferencia si ambos productos son obra de *Alhayat Media Center* para el Estado Islámico? Como previamente hemos señalado, atribuimos esta radical diferencia a la diferencia del destinatario del mensaje: el primero es una comunicación persuasiva

encaminada a ganar población y posibles militares y por tanto endógena; la segunda es una comunicación bélica y agresiva encaminada a mostrar la fuerza y a atemorizar al enemigo.

Podría así parecer poderse afirmar que ISIS emplea, para las comunicaciones internas y con fines persuasivos, las técnicas más cercanas a lo documental para mostrar la verdadera realidad de su país y que, por otro lado, usaría aquellos elementos y técnicas más ficcionales y espectaculares para dirigirse a un público al que no hay que persuadir sino intimidar; sin embargo, como ahora estudiaremos con los dos videos siguientes que analizaremos, esta regla no se cumple estrictamente ya que si bien parece el lenguaje documental la forma de comunicación interna más adecuada o preferida por ISIS, también se emplea este para comunicaciones externas al igual que el lenguaje espectacular es, en muy contados casos y con hibridaciones, usado también para comunicaciones internas.

De esta manera, el siguiente de los videos¹³, tercero de cuatro, es el de la ejecución del periodista norteamericano James Foley para cuya decapitación se realiza un video de algo menos de cinco minutos. Los dos primeros minutos de la pieza, justo antes de que comience lo que rotulan como *A message to America*, sirven a modo de explicación y justificación así como de muestra de razones.

Con un corte estrictamente documental la pieza comienza con un breve texto introductorio en el que se afirma la autorización, por parte de Obama, de acciones militares en contra del Estado Islámico y, por tanto, en contra también de todos los musulmanes. Tras este fragmento, se inserta un video, con efectos de postproducción que se asemejan al encendido de un televisor, de la declaración oficial en la que Obama afirma y explica las acciones militares que ha ordenado contra el Estado Islámico. Durante el minuto y medio que duran estas declaraciones la imagen es acompañada con sutiles efectos que, al igual que como se ha indicado con el encendido, simulan estar reproduciendo las imágenes a través de una pantalla televisiva ligeramente defectuosa. Tras el cese de estas imágenes y para volver a apoyar la tesis expuesta con el texto introductorio, y respaldada posteriormente con el discurso de Obama, se recurre al refuerzo de imágenes de archivo militares en las que se muestra cómo aviones norteamericanos, según indican los rótulos, atacan a objetivos del Estado Islámico.

Con un fundido a negro el video pasa entonces a mostrar el título del mismo: *A message to America* y, grabado con una cámara frontal tomando un plano general y otra lateral obteniendo un plano medio de Foley, se muestra al militar norteamericano arrodillado, vestido de un potente naranja presidiario siguiendo el gusto norteamericano, junto al cabecilla que

¹³ Video disponible en: <http://leaksource.info/2014/08/19/graphic-video-islamic-state-beheads-american-journalist-james-foley/>

protagoniza todos los videos de ejecuciones de ISIS ataviado como siempre de un riguroso negro y con el rostro cubierto.

La primera mitad de esta segunda parte de la pieza está ocupada exclusivamente por el discurso que Foley verbaliza en el que se dirige a sus familiares culpando al gobierno de los Estados Unidos, animando a sus padres a no recibir ninguna compensación económica por parte del gobierno que ha causado su muerte y reprochando a su hermano, militar, su correspondiente parte de culpa en relación a su muerte. *“I wish I had more time, I wish I wasn’t American”* llega a pronunciar Foley antes de que termine su intervención durante la cual, además, se ha dividido la pantalla para mostrar imágenes de archivo de quien podría ser Foley vestido de militar o, probablemente, su hermano¹⁴.

Cuando Foley termina su discurso y tras un fundido a negro el cabecilla de las ejecuciones filmadas de ISIS toma el relevo y comienza el suyo. Formalmente ambos son grabados de la misma forma y, en cuanto al contenido, el cabecilla se limita a hablarle directamente a Obama para advertirle de las consecuencias que cualquier ataque contra la libertad de los musulmanes para vivir en paz puede acarrear. Cuando este termina, un nuevo fundido a negro da paso a un plano frontal ligeramente más cerrado en el que el verdugo se coloca tras el periodista y realiza el amago de comenzar a degollarlo¹⁵. Un nuevo fundido a negro interrumpe la acción y se muestra únicamente el resultado de la misma: con una escueta panorámica picada se muestra el cuerpo de Foley decapitado con la cabeza sobre su propia espalda y yacente en el suelo¹⁶. Otro fundido a negro más para mostrar al cabecilla sosteniendo a un nuevo cautivo norteamericano y advirtiéndole de que puede ser el próximo ejecutado si Estados Unidos se equivoca. Para terminar, el mismo efecto de postproducción con el que se fingió encender una pantalla televisiva con la que comenzó el video de las declaraciones de Obama vuelve a ser utilizado pero, esta vez, simulando que la pantalla es apagada.

El destinatario de esta pieza está más que claro en tanto que se verbaliza en el título de la misma: *A message to America*. Además, como se ha apuntado, el cabecilla se dirige directamente a Obama cuando habla; si bien no se aprecian en absoluto indicadores de ficcionalización pudiendo ser destacado el marcado corte documental que posee tanto la estructura como la realización y postproducción de la obra. Señalar, por otro lado, el alejamiento de esta pieza de aquella espectacular ya analizada de la ejecución de los militares en todos los aspectos anteriormente señalados pero, sobre todo, en la renuncia a mostrar

¹⁴ Ver Anexo III: **Fig. 9**

¹⁵ Ver Anexo III: **Fig. 10**

¹⁶ Ver Anexo III: **Fig. 11**

directamente la acción del degüello del prisionero prefiriendo, sin embargo, únicamente mostrar el resultado.

La siguiente y última pieza¹⁷, de veintidós minutos y medio de duración, es aquella realizada con motivo de la captura y ejecución de un piloto jordano por parte del Estado Islámico. La obra tiene dos partes bien diferenciadas: la primera estrictamente documental; la segunda espectacular.

Así, los tres primeros minutos del video se encuentran ocupados por, tras la inclusión del logotipo de *Security Database*, el recurso a diversas imágenes de archivo en las que se muestra al rey Abdalá II de Jordania realizando distintas acciones políticas así como también la inclusión de imágenes de sus tropas¹⁸. Una voz *over*, en esta ocasión y como no suele suceder con los videos de ISIS sin subtítulo alguno al inglés, se extiende a lo largo de los mencionados tres minutos pronunciando un discurso apoyado en las imágenes de archivo además de, si bien en un segundo plano, estar en todo momento acompañado por la canción *Leitmotiv* de las producciones de ISIS.

Los únicos elementos de postproducción destacables son el ya presente en otras piezas efecto de estar visionando las imágenes en una pantalla de televisión, la aparición de rótulos, la inclusión de infografías superpuestas a las imágenes de manera que parecen pertenecer a un inexistente y con tintes futuristas sistema operativo o interfaz en el que se contornean límites geográficos y se encuadran algunas de las imágenes de archivo y, finalmente y para introducir los créditos que mostrarán el nombre de la pieza, un modelado infográfico de un avión que, tras ser abatido por un fuego también digital, se desintegra formando con sus piezas el título de la obra: *Healing the believers' chests*.

Seguidamente comienza lo que puede considerarse el cuerpo de la pieza: un monólogo de diez minutos en el que el piloto jordano que será posteriormente ejecutado explica a cámara datos concretos militares sobre las acciones realizada por los cruzados en contra del Estado Islámico. Justo tras la aparición del título de la obra se incluyen durante un minuto, y fingiendo digitalmente un *zoom out*, imágenes de archivo tomadas de medios de comunicación de diversos países en los que se relata el abatimiento y captura de un piloto jordano por parte de ISIS. Esto se encuentra enmarcado dentro de la ya mencionada ficticia interfaz futurista que, además y en esta ocasión, muestra una numeración en la parte superior derecha a modo de canales de

¹⁷ Video disponible en: <http://leaksource.info/2015/02/04/jordanian-pilot-kaseasbeh-burned-alive-by-islamic-state-jordan-executes-is-requested-prisoner-rishawi-in-response/>

¹⁸ Ver Anexo III: **Fig. 12**

televisión que cambian a la vez que se modifica la noticia mostrada en cada momento como si de un *zapping* televisivo se tratase.

Tras ello la imagen da paso con un fundido a un plano medio frontal del piloto jordano capturado, hecho que conoceremos al, inmediatamente, dar paso mediante efectos de postproducción en la línea estética previamente mencionada a la aparición de los datos personales y fotografía del piloto así como, en la otra mitad de la pantalla, a la aparición de imágenes rodadas por el propio ISIS de la captura del mismo.

El monólogo está grabado con dos cámaras: una frontal tomando un plano medio corto del piloto sentado en un entorno completamente negro en el que nada puede atisbarse y otra lateral tomando un primer plano del rostro. El sonido es en todo momento, a excepción de los efectos sonoros que acompañan a la inclusión de las infografías en pantalla, directo y además de los mencionados planos del piloto durante los diez minutos que dura la escena aparecerán, siguiendo la línea de la ficticia interfaz futurista, diversas imágenes de archivo militar, satélite y numerosas infografías simulando entornos geográficos, banderas de los países beligerantes¹⁹, aviones militares²⁰, algún arma, plantas de ciudades y algunas construcciones clave como una mezquita.

Así, durante todo el discurso, las imágenes del piloto jordano hablando pasarán prácticamente a un segundo plano otorgando toda la importancia a las mencionadas creaciones infográficas que servirán de apoyo visual al discurso verbalizado por el cautivo que, como es habitual, viste al igual que Foley pantalón y camiseta estridentemente naranjas.

Tras estos diez minutos en los que el piloto narra su monólogo militar, en el que además se han añadido diversos efectos especiales sobre el propio sujeto a modo de interferencias en su propia corporeidad como si de un ente digital se tratase, se produce, en algo más de un minuto, la transición necesaria para virar del lenguaje documental hasta el momento empleado en la pieza a otro más espectacular y ficcional que será empleado para la ejecución del jordano.

De esta manera, tras desintegrarse digitalmente por postproducción el piloto, podemos ver de nuevo la ya mencionada infografía del avión militar que dio entrada al título de la pieza pero esta vez pareciendo avanzar hacia una de las múltiples pantallas introducidas en postproducción que simulan la inexistente interfaz y que han aparecido junto con el avión. Así, el avión posee un punto de mira que apunta a la pantalla central donde vemos a un bebé herido por los cruzados enemigos siendo asistido en un hospital mientras llora²¹. El punto de mira

¹⁹ Ver Anexo III: **Fig. 13**

²⁰ Ver Anexo III: **Fig. 14**

²¹ Ver Anexo III: **Fig. 15**

parece detonar y todas las imágenes se pierden en la oscuridad. A continuación se muestran más imágenes de archivo militar americano donde sus aviones bombardean objetivos pertenecientes al Estado Islámico a la vez que se acompañan con diversos videos de diferentes infantes heridos, muertos y calcinados por la acción enemiga. Con estas últimas imágenes de sus propios hijos carbonizados se introduce por postproducción una llamada ficticia que da paso, a modo de fundido, a la segunda parte del video: la espectacular.

Esta última parte de la obra tiene una duración de unos escasos cuatro minutos y, sin embargo, posee toda la fuerza y el peso de la misma. Al igual que sucede con el video de los militares ejecutados, en esta ocasión se muestra cómo el piloto jordano previamente protagonista del resto de la obra avanza por su propio pie, aunque fuertemente rodeado por miembros militares de ISIS, hacia una jaula en la que será posteriormente quemado. Formalmente, si bien la mitad anterior de la obra ha respondido a las pautas documentales observadas en el video de Foley, esta mitad final parece calcar las soluciones empleadas en el video de la ejecución de los militares.

Conforme el piloto avanza por unos planos compuestos como ya se mencionó con un punto de entrada y otro de fuga para generar la sensación de prolongación de las milicias²², se añaden insertos de imágenes de archivo rodadas por miembros pertenecientes al propio Estado Islámico en las que se muestran diversos cadáveres víctimas de los bombardeos enemigos así como heridos encamados también como consecuencia de dichos ataques. El acelerado ritmo de las imágenes de archivo contrasta con aquellas grabadas con el piloto jordano dirigiéndose a su particular patíbulo, justamente enmarcado en un edificio derruido probablemente en uno de los bombardeos, en las que vuelven a emplear un ralenti de las mismas para dramatizar y extender la acción en el tiempo. Así, se alternan planos detalle de las armas y cabezas cubiertas de los miembros militares de ISIS con primeros planos extremadamente dramáticos del rostro del jordano donde, debido a la exageración de este, parece incluso atisbarse cierto arrepentimiento a la par que impotencia. Así, y con el objetivo de dilatar aún más la escena, muestran al piloto mirando a uno y otro lado mientras insertan imágenes de los militares que lo rodean en silencio.

Tras un fundido a negro, el Jordano aparece ya dentro de la jaula en la que será ejecutado²³. Es en ese momento cuando el montaje comienza a modificarse y, al igual que como sucedía en el video de la ejecución de los militares, se añaden pequeños insertos con el audio distorsionado hasta lo chirriante, con pérdida de fotogramas y con una corrección de color diferente de manera que estos pequeños fragmentos son el primer factor perturbador que rompe con el dilatado y silencioso montaje previo de la escena.

²² Ver Anexo III: **Fig. 16**

²³ Ver Anexo III: **Fig. 17**

Tras continuar con los planos detalle de las milicias, se emplean planos cortos frontales, primeros planos laterales y un plano general del jordano enjaulado para comenzar a introducir en la banda de sonido progresivamente el tradicional latido empleado en otros videos que irá, junto con el mencionado montaje distorsionado, en *crescendo* hasta que uno de los milicianos encienda la antorcha con la que incendiará un inflamable camino que termina en el interior de la propia jaula. Es entonces cuando la canción *Leitmotiv* de las ejecuciones se introduce sonoramente en la banda de sonido, cuando la velocidad de los fotogramas se ralentiza para mostrar el camino de la llama desde el punto en el que se encendió hasta la jaula en la que se quemará al jordano²⁴ y cuando, para añadirle más espectacularidad y enlazar con los guiños previos, se añade además una llamarada digital sobre la real.

Así, la llamarada llega hasta dentro de la jaula y el piloto jordano es grabado mientras se inflama con, al menos, tres cámaras distintas: una semi-frontal tomando un plano general de la jaula, otra picada tomando también un plano general desde un lugar elevado y, finalmente, una trasera de focal variable y sin una posición fija que, por tanto, tomará en ocasiones planos medios, en otras más cortos y a distintas alturas. De esta manera, mientras suena el *Leitmotiv* el jordano parece danzar incendiado a la par que por postproducción se añaden gritos desgarrados durante el escaso minuto que parece mantenerse con vida el piloto²⁵. Cuando este termina al fin de moverse se opta por mantener un plano corto, tomado con la cámara trasera, de lo que es la cabeza del ejecutado aún en llamas y se añade una infografía con un texto que es leído por la voz *over* que apareció previamente en la introducción de la pieza.

Al retirar el texto, se continúa mostrando imágenes rodadas en multicámara del piloto aún ardiendo y puede apreciarse cómo el cuerpo comienza a engarrotarse hasta que este cae hacia atrás y, entonces, el video muestra cómo una excavadora, tomando los escombros del edificio, sepulta al jordano del que solo parece quedar visible una calcinada mano que asoma entre el hormigón y de la que se toma un plano detalle.

Un fundido a negro vuelve a mostrar el logotipo de *Security Database* y, durante los tres minutos que aún restan de video, se recurre de nuevo a la ficticia interfaz del sistema operativo empleada durante los diez minutos del monólogo del jordano. Así, con el *Leitmotiv* reproduciéndose en bucle desde que se encendió la antorcha que inició la ejecución, se suceden, siguiendo el esquema con el que se presentaron los datos y fotografía del piloto cuando este hizo aparición por primera vez en la pieza, numerosas fotografías de militares jordanos identificados con su nombre completo y rango además de, en la mitad izquierda de la pantalla,

²⁴ Ver Anexo III: **Fig. 18**

²⁵ Ver Anexo III: **Fig. 19**

una vista satélite, con coordenadas, de la ubicación en la que suponemos residen. Todo esto, además, acompañado de un rótulo clarificador: *Wanted dead*²⁶.

De esta manera, debido a la ausencia de subtítulos en inglés, debido al contenido de la pieza, debido al nombre de la misma que parece prometer un sacrificio expiatorio así como debido al recurso a planos excesivamente dramáticos y a las recurrentes imágenes de heridos del propio Estado Islámico, entendemos que, pese a poseer una ejecución espectacular, los destinatarios del mensaje son los propios ciudadanos de ISIS que habrán de recibir la pieza como una obra de justicia, e incluso como un proceso de juicio y posterior ejecución de pena en tanto que primeramente explicación contextual documental, contra un criminal que no ha titubeado al atacar a los hijos del Estado Islámico.

Así, de las cuatro piezas analizadas podemos identificar que la mitad de ellas son comunicación interna y la otra mitad comunicación externa sin que podamos establecer un paralelismo entre un tipo u otro de comunicación y un recurso a técnicas espectaculares o documentales. De esta manera las ejecuciones son grabadas indistintamente empleando unos recursos u otros sin que, por tanto, pueda parecer que un determinado lenguaje funcione de una forma más adecuada para una determinada intencionalidad. Con esto simplemente resaltamos el hecho de que las dos comunicaciones internas (reportaje de John Cantlie y ejecución del piloto jordano) poseen una voluntad informativa y, si bien el primero hace uso exclusivamente de técnicas documentales, el segundo hibrida ambos géneros aunque manteniéndolos claramente diferenciados; por otro lado, las dos comunicaciones externas analizadas (ejecución de militares y degüello de Foley) que además poseen la misma voluntad amenazante emplean, cada una, un lenguaje distinto: la primera estrictamente espectacular y la segunda estrictamente documental sin que, por ello, la forma ante una misma intención haya de ser semejante.

3) DIVA DOLOROSA

El largometraje *Diva Dolorosa*, del holandés Peter Delpeut, posee una duración de poco más de una hora y se trata de una pieza cinematográfica construida con diversas partes de metrajes ajenos de principios de siglo. Delpeut emplea exclusivamente fragmentos e incluso escenas completas de filmes italianos realizados entre 1913 y 1920 cuyo personaje central es el arquetipo de la llamada “diva dolorosa” que encuentra sus raíces, tal y como el realizador explica con unos títulos introductorios al filme, en el ideal romántico femenino imperante a finales del XIX para construir, en 1999, una curiosa pieza cinematográfica de confusa clasificación.

²⁶ Ver Anexo III: Fig. 20

La obra se encuentra dividida en tres actos, además de un prólogo y un texto introductorio, de manera que cada una de las separaciones se hace patente al rotularlo en pantalla junto con una breve cita literaria de autores que encajan con los valores reflejados en el género de la época. Durante el prólogo se muestran diversas imágenes para otorgar contexto como escenas rodadas en la calle donde se ven desfilan carruajes, distintos salones repletos de personajes vestidos a la burguesa y las puertas del teatro en el que transcurrirá la escena. Aparece, al fin, el personaje de la Diva que, asistiendo a una ópera, parece entrar en éxtasis y se ve impulsada a besar apasionadamente a su acompañante para inmediatamente retirarse.

En el primer acto Delpeut vuelve a mostrar numerosas imágenes de contexto, de salones, de teatros, de las estancias y entornos en las que se mueve la alta sociedad²⁷ para, posteriormente, retornar al personaje de la Diva que nos muestra primeramente acicalándose concienzudamente y después asistiendo a una fiesta de la sociedad burguesa en la que pese a una manifiesta pulsión sexual por parte de esta hacia uno de los invitados masculinos, esta no se resuelve satisfactoriamente y la Diva abandona la estancia indignada. Seguidamente, el personaje masculino suplica y se declara y podemos entender que entre ellos se consuma la unión sexual. Posteriormente, aún dentro de este acto, Delpeut comienza a mostrar la ambivalencia de la pulsión amorosa o sexual en el personaje de la Diva como una fuerza trágica e irracional que lleva incluso a la muerte a uno de sus amantes al enfrentarlo por su amor contra su propio hermano y continúa mostrando diversas aventuras de la misma.

En el segundo acto, tras una infidelidad por parte del varón hacia el personaje de la Diva, esta lo asesina y cae, irremediabilmente, en una locura que, pese a un comienzo desesperado parece también funcionar como liberación para el personaje femenino si bien acabará llevándola a la añoranza extrema y a un desasosiego interior que la hará enfermar y sacará a relucir sus ansias de no seguir viviendo para lo que terminará recurriendo a la morfina.

En el último y tercer acto, la Diva aparece enlutada, rechazando todo contacto amoroso y consumida por los recuerdos en la inmensidad de las solitarias estancias donde la confinan hasta que, finalmente, esta se cubre con un velo para, por su interno pesar, morir simbólicamente.

De esta manera, Delpeut construye un filme, a nuestro entender documental, empleando imágenes rodadas casi noventa años antes y que ya fueron empleadas para construir por sí mismas un relato diferente al que ahora conforman. Bien es cierto que, si bien son usados fragmentos de un total de catorce obras concluidas distintas, Delpeut consigue armar y ordenar

²⁷ Ver Anexo III: **Fig. 21-23**

lo que a priori parecería imposible y, sin desviar demasiado el mensaje con el que fueron concebidas, materializa un relato medianamente coherente.

Así distintos actores y sobre todo distintas actrices que trabajaron en distintos filmes durante distintos años son aunados en una única estructura narrativa debido al certero enfoque de Delpeut que transmuta las diversas fisionomías de las actrices, la variedad de entornos y escenarios y, en fin, la totalidad de elementos divergentes en detalles meramente accesorios al otorgarle toda la atención y relevancia al principal elemento cohesivo y vertebral: el arquetipo de la diva dolorosa.

Delpeut toma, por tanto, la historia tipo, el armazón base de cualquier relato adscrito al género mencionado para construir precisamente eso: un arquetipo mediante el empleo de piezas concretas que siguen dicho esquema. Es por ello que, como posteriormente señalaremos, Delpeut puede añadir cortes de más de cinco películas distintas dentro del montaje de una única escena sin que ello afecte en ningún caso a la narración.

Una vez descrita someramente la obra podemos continuar con el análisis de la misma que, en relación a los objetivos previamente marcados y planteados en este estudio, habremos de realizar desde tres distintas perspectivas. Como se ha explicado, la obra de Delpeut puede ser considerada como un *found footage* lo cual, como mínimo, nos forzaría a considerar la obra desde dos puntos de vista diferentes: intencionalidad de los creadores de las imágenes e intencionalidad del compilador de las mismas. Nos parece, además, imprescindible prestar a su vez atención a otro factor más: la intencionalidad que el espectador presupone a los artífices y, por tanto, la decodificación que del mensaje el receptor realiza.

Así, comencemos con la intencionalidad primera de aquellos que emplearon su tiempo y esfuerzo en rodar las imágenes en la década de los diez sin saber que más de medio siglo después estas serían reutilizadas, amputadas y reconstruidas al mezclarlas con otras. La materia prima de la que se vale Delpeut para montar su *Diva Dolorosa* es puramente ficcional, teatral y sin ningún atisbo de intencionalidad documental o indicial. La ficción, al igual que puede suceder con cualquier producto cinematográfico actual de gran consumo o con producciones televisivas, es un factor omnipresente en todas y cada una de las piezas seleccionadas para construir el nuevo relato. De esta manera quienes intervinieron en la creación de las mismas eran plenamente conscientes del tipo de consumo que tendría su producto y adecuaron los medios, soluciones y formas a aquello que encajaba dentro de la corriente narrativa ficticia de la cinematografía.

Cabe destacar la estudiada puesta en escena de cada uno de los fragmentos así como los cuidados y delicados vestuarios, maquillaje y peluquería que en los actores y actrices que actúan

frente a cámara podemos apreciar. Todos estos elementos están llevados al extremo de forma que casi se nos antoja una representación teatral pero que sin embargo no responden más que a las determinadas formas de hacer y a los códigos que, en dicho periodo, estaban relacionados con la ficción cinematográfica aún tan ligada a las tradicionales formas artísticas como el teatro. Es por ello que, ante la falta de sonido de las piezas originales, las actuaciones de los distintos personajes más parecen caricaturescas poses y exageradas interpretaciones que, sin embargo, no van encaminadas sino a, como es típico de todo producto ficcional, provocar una determinada emoción en el espectador para sumirlo en la diégesis y conseguir que este empatice y se funda con los sentimientos que el autor busca provocar con la transmisión de su historia.

Parece entonces que, después de señalar todos esos elementos puramente ficcionales encaminados tanto a la búsqueda de la belleza como a la provocación en el espectador de un determinado sentimiento, al hacer más que patente la calidad que de actuación poseen los hechos sucedidos frente a cámara, el realizador y todo el equipo que en dichos metrajes originales trabajaron lo hicieron con la clara intención de crear un producto incuestionablemente adscrito a la ficción. Así, lejos parece quedar cualquier voluntad de los mismos de estar produciendo una obra reflejo de una realidad concreta sucedida frente a cámara ya que, por el contrario, todos los elementos parecen indicar una voluntad de creación de una realidad ficticia e imaginada antes que de documentar otra preexistente y no generada por ellos.

El segundo enfoque que a la hora de estudiar una pieza tan cercana al metraje encontrado merece nuestra atención es, como ya se ha indicado, atender a la voluntad que a la hora de generar la nueva pieza poseyó el compilador. Delpeut realiza una pieza que, como a continuación señalaremos, puede ser interpretada como documental o como ficcional en tanto que posee elementos de ambos tipos de obras y está conformada exclusivamente por retazos de piezas ficcionales sin que ello la aleje de posibles interpretaciones de la misma como obra arqueológica y documental. También es cierto que pese a la naturaleza original de los fragmentos empleados en la constitución de *Diva Dolorosa*, la descontextualización para posterior recontextualización que realiza Delpeut puede modificar la intención primera con la que se rodaron dichas imágenes.

Empecemos pues, dentro de este segundo enfoque, a enumerar los hechos que pueden llevarnos a considerar la intencionalidad de Delpeut con su pieza como documental y, posteriormente, aquellos que nos pueden incitar a estimarla como meramente ficcional para finalmente decantarnos por aquella con más peso.

La primera de las hipótesis es que *Diva Dolorosa* encaja en la concepción de aquello elaborado con fines documentales y no ficcionales. Si aplicamos este foco al estudio de la obra podemos entender que lo que el realizador holandés persigue es crear una pieza documental con

diversos metrajes en su origen ficcionales ya que, al construir su relato, no presta atención sino al esquema base, al esqueleto, al arquetipo que tras ella se esconde sin que el contenido importe realmente.

Entendiendo de esta manera la obra y apreciando, por ejemplo, la inclusión que Delpeut realiza de unos créditos introductorios en los que explica al espectador qué es exactamente lo que va a ver, de cuándo son las distintas grabaciones empleadas, qué actrices actúan en ellas y cuál era el imaginario imperante en dicho periodo histórico, es posible atisbar más claramente cierta voluntad contextualizadora que en caso de tratarse exclusivamente de una obra de ficción no sería en absoluto necesaria. El holandés informa, de esta manera, al espectador de elementos ajenos a la diégesis que únicamente le serán útiles si este está dispuesto a pensar la obra más que simplemente a disfrutarla y, por tanto, le invita a la reflexión por encima del mero consumo.

Una propuesta tal por parte del realizador se nos antoja más una declaración de intenciones con respecto a cómo su pieza debe ser entendida y consumida de modo que, al invitar a la reflexión, derriba las limitadas fronteras entre las que la ficción se sitúa y posibilita así una actividad más intelectual que emocional por parte del espectador. Al explicar las claves del género y señalar su contexto y formas Delpeut parece facilitar la aparición de un debate, en la mente del espectador, por el cual cuestionar la naturaleza de las imágenes mismas y, con ciertas reminiscencias de Brecht, provocar un alejamiento con respecto a la diégesis de modo que lo mundano de las historias y de los contenidos de una narración pierden toda, o casi toda, la importancia.

Esta separación del espectador con respecto al texto se ve incrementada, además, por la distancia temporal, que al traducirse en entornos y decorados arcaicos también puede comprenderse como distancia espacial, de modo que la lejanía y lo extraordinario de las imágenes monocromas mudas en nuestra realidad cotidiana funcionan como mecanismos distanciadores entre el relato y el receptor. Así, como se ha apuntado, esta no pertenencia a lo cotidiano y esa diferencia con respecto al resto de productos cinematográficos consumidos regularmente por el espectador medio incitan a una recepción de la obra más cercana con lo reflexivo sobre la misma.

De esta manera, el espectador al visionar la obra no se dejará arrastrar por la diégesis sino que estará posibilitado y habrá sido incitado a reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes que se encuentra visionando, de modo que podrá estar contemplando no una obra sino una esqueleto y un arquetipo de un género cinematográfico concreto de un periodo histórico pasado y extraño.

La siguiente hipótesis a contemplar cuando estudiamos las distintas posibilidades en relación a la intencionalidad documental o ficcional de Delpeut al producir su obra es que este hubiera concebido la misma no como un documental sino como una mera ficción. Si esto fuese así, al contrario de como acabamos de apuntar, Delpeut habría construido una ficción empleando fragmentos de otras ficciones.

Lo que puede sostener esta última hipótesis es, por ejemplo, el hecho de que el holandés no haya alterado el valor primero de las imágenes respetando en todo momento la coherencia interna de las escenas, incluso cuando realiza insertos de diversos filmes dentro de la misma. Así, en una única escena Delpeut se permite el lujo de introducir cortes de diversos metrajes que poseen actores y actrices distintos, entornos diferentes e incluso diversas tinturas pero que, sin embargo y gracias a que como se ha apuntado Delpeut juega con los arquetipos, la unidad narrativa y la acción en sí mismas no se ven en absoluto alteradas.

Podemos señalar, además de este respeto por el valor narrativo original de las imágenes y su cohesión narrativa, la inclusión por parte del realizador de una determinada estructura narrativa dividida en tres actos que se hace patente con la inserción de diversos rótulos que lo anuncian. Por otro lado, también se mantienen los intertítulos originales de los filmes que suplen, a modo de diálogo, la inexistencia de banda de sonido en los metrajes originales. Por último, es cierto que más allá de los créditos informativos introductorios antes de que el relato de *Diva Dolorosa* comience, no existe, hasta la conclusión de la obra, ningún elemento introducido por el realizador que sea ajeno a aquellos pertenecientes a los metrajes originales de modo que el respeto por las narraciones primeras y por tanto su unidad y mantenimiento de las intenciones de quienes las rodaron es notable.

Expuestas las dos hipótesis y habiendo valorado los elementos de peso en favor de una y de otra nos parece que *Diva Dolorosa* puede resultar en cierta medida ambigua. Podría parecer, por tanto, que Delpeut no hace sino presentar una ficción de ficciones al haber fundido diversos metrajes que siguen un mismo esquema genérico pero, sin embargo, esta interpretación parece vacía y dejaría a la obra sin valor alguno más allá de la mera recopilación. Proponemos, pues, que Delpeut no construye una ficción con ficciones sino que, demostrando mayor maestría por su parte, realiza un documental con ficciones de modo que la puesta en abismo de los elementos cinematográficos y el subrayado de la naturaleza de los metrajes como meras imágenes cobrarían toda relevancia.

La introducción que precede al relato, como hemos indicado, informa al espectador del contexto en el que las distintas piezas fueron rodadas, del arquetipo del personaje protagonista del género al que pertenecen cada uno de los metrajes así como del imaginario social que en torno al amor y al género femenino se poseían a principios del siglo XX. Así, Delpeut introduce

al receptor en un entorno espacio-temporal concreto que le predispone a una determinada recepción de la obra de modo que, tras esa dotación de contexto, el holandés ejemplifica y muestra lo previamente señalado por él con la construcción de una determinada narración.

De esta manera el relato no sería más que una sucesión de ejemplos que, a modo de escaparates, se reproducirían frente al espectador requiriendo de él más de lo que se le muestra. Así, pese a la señalada existencia de una estructura narrativa en tres distintos actos la relevancia del relato y de su contenido sería verdaderamente escaso en favor del interés que, gracias a la introducción Delpout realiza para encauzar al espectador hacia la dirección en la que él concibió su obra, se le concede a todo aquello que no pertenece a la narración.

Por tanto, pese a la existencia de contenidos narrativos, el realizador parece no tener ninguna intención de centrar su interés en ellos sino de simplemente enfocarse en todo aquello que no es concreto sino general, de modo que este desprecio e irrelevancia del relato se hace manifiesto cuando introduce, además de los ya mencionados cortes de diversos filmes dentro de una misma escena, la inclusión de fragmentos con muy diversas tinturas también formando parte de la misma unidad narrativa²⁸.

Lo concreto, el detalle, no le interesa a Delpout sino simplemente la atención a los tipos, a lo genérico. El holandés no realiza una mera acumulación de relatos que intercala sin orden ni criterio en un absurdo afán por recopilar metrajes pertenecientes a un mismo género para mostrarle al espectador cómo eran los filmes influidos por el oscuro romanticismo mediante la realización de un extraño Frankenstein sino que le ofrece al espectador, mediante la muestra de un relato genérico, la posibilidad de reflexionar sobre la construcción de los relatos mismos, de los ideales sociales y de la fuerza de los arquetipos.

Consideramos, por ello, que la obra de Delpout no es fruto de una labor meramente historicista, acumulativa y casi museística sino que, por el contrario y debido a las intenciones metalingüísticas que hemos podido rastrear en su pieza, entendemos *Diva Dolorosa* como un producto de *arqueología creativa* en el que la compilación y la admiración de obras pretéritas pierde relevancia en favor de una ansiada provocación de una determinada reflexión en el espectador que, independientemente de las aportaciones y modificaciones de sentido del propio realizador, son capaces de replantear la relación del espectador con respecto a las imágenes primas utilizadas.

Antes de desglosar el tercer enfoque desde el que podemos analizar la obra de Delpout creemos necesario repasar aquellas conclusiones a las que hemos llegado en los dos enfoques previos. Así, la intencionalidad de los creadores primeros de las imágenes de las que Delpout se

²⁸ Ver Anexo III: **Fig. 24-28**

vale para armar *Diva Dolorosa*, nos ha parecido incuestionablemente ficcional y narrativa; por otro lado, la intención más probable que hemos rastreado en la obra por parte del realizador holandés nos parece haber sido aquella con vistas documentales. Se oponen, pues, intencionalidades primeras y finales de las obras y de la obra que estudiamos de modo que entendemos que Delpeut ha virado efectivamente el objetivo de las mismas para usarlo únicamente con sus propios fines.

Como señalamos previamente, además de estos tradicionales dos enfoques nos parece oportuno, a su vez, atender a la recepción que de la obra tiene el espectador o lo que es lo mismo: atender a la intencionalidad que el espectador presupone que ha tenido el artífice de la obra final. Así, podemos diferenciar, al igual que sucedía con los enfoques previos, dos posibles intencionalidades presupuestas por el espectador que serán, lógicamente, una intencionalidad ficcional o una intencionalidad documental.

Entendemos que, ante la diversidad y oposición de las intencionalidades que hemos descubierto que tenían los creadores de la materia prima de *Diva Dolorosa* y las que poseía el compilador de las mismas, será finalmente el espectador quien, en base a la indefinición que esta presenta, decida en última instancia si la obra puede ser comprendida dentro de aquello ficcional o, por el contrario, de lo documental.

Si el espectador, por un lado, atiende exclusivamente a la existencia de un relato, de una estructura narrativa y de un mensaje y contenido determinado que, efectivamente, vertebrará la pieza y que la convierte en una narración tradicional, este puede recibir, y por tanto considerar, la obra como adscrita sin ningún lugar a dudas a lo ficcional. Esta opción no posee mayores matices ya que, efectivamente, al contener elementos narrativos habrá ciertos espectadores que únicamente atiendan a ellos y que, por tanto, consideren a los mismos como aquellos relevantes y constitutivos de la obra visionada. Su recorrido mental, por tanto, terminaría aquí aunque, como a continuación señalaremos, no nos parece el más probable por parte del espectador en tanto que numerosos son los elementos empleados por Delpeut para avisar al que visiona de la naturaleza de la pieza.

La otra posibilidad de recepción de la obra es que el espectador entienda esta misma como una pieza documental que entendemos provocada e incitada por la atención a, por un lado, los elementos meramente formales y materiales reflejados en la pieza y, por otro, a aquellos más relacionados con el contenido o con lo implícito en el mismo.

Entendemos que la distancia ya mencionada espacio-temporal entre las imágenes de principio de siglo con respecto a aquellas que actualmente pueden ser generadas con los medios técnicos que poseemos suponen por sí mismas una primera bofetada para el espectador que

imposibilitará en él una recepción similar a la que podría poseer al visionar cualquier otro tipo de imágenes más coetáneas. Atendiendo a la forma, los entornos, las vestimentas, los tipos de vida social representados, los pasatiempos, las actitudes corporales y los mismos escenarios y construcciones separarán desde el comienzo al espectador de las imágenes que visiona imposibilitando así que la intencionalidad primera de los artífices de las mismas pueda ser correctamente recibida.

Los códigos, los lenguajes, los medios técnicos y las formas han variado notablemente en los cien años que aproximadamente nos separan de la fecha de creación de las imágenes empleadas por Delpaut de modo que, tal y como sucedía con el ya estudiado caso de *Vine*, lo ficcional de las imágenes primeras es ahora enormemente más explícito y declarado de lo que en el momento de su producción pudo ser. La voluntad tradicional de la ficción es la catarsis, la identificación emocional entre el espectador y la obra que visiona para poder, dejándose llevar por el torrente de sensaciones, experimentar aquello que esta busca provocar en él para, de alguna manera, hacerle liberar una tensión generada por el relato mismo.

Cuando los artífices de las imágenes las crearon con la ya mencionada voluntad ficcional y narrativa lo que precisamente buscaban era la identificación entre espectador y aquello visionado de modo que la aparición de elementos exclusivamente contemporáneos de los años diez es omnipresente: coches de caballos, vestimentas, salones de juego, peinados, entornos, escasos movimientos de cámara, actuaciones exageradas, etc. Sin embargo, estos elementos que en su origen cumplieron una función con ansias empáticas en los espectadores actualmente, y únicamente en base a la distancia espacio-temporal que nos separa de las mismas, han invertido radicalmente sus efectos en los receptores.

Cuando, desde nuestra actual posición, visionamos piezas tan explícitamente distintas a nuestro entorno y a nuestras propias creaciones audiovisuales, no podemos experimentar sino un alejamiento con respecto a las mismas que nos hará interpretarlas y recibirlas precisamente por todo aquello que no intentaron ser, de modo que esta dinamitación involuntaria de la cuarta pared nos sitúa en una posición que los artífices de las piezas no pudieron siquiera imaginar y que, por tanto, no pudieron tampoco prever para adecuar sus medios expresivos de modo que estos pudieran provocar en nosotros la identificación necesaria para la inmersión narrativa que en los espectadores de su época pudieron generar.

De esta manera, al visionar actualmente las imágenes que conforman *Diva Dolorosa* el espectador no ve a unos señores fumando y jugando en un salón de juego sino que, tomando distancia, entiende que visiona una representación de la vida social de la época realizada precisamente desde la propia época, de modo que la cualidad que dichas imágenes poseen como documentos sociales se acentúa poderosamente. El espectador no asiste ya a una puesta en

escena sobre una época pretérita sino a una puesta en escena de una época pretérita realizada desde ese mismo pasado.

Cuando las distintas divas dolorosas se retuercen, sobreactúan y se pasean estrepitosamente por el cuadro ya no podemos, a menos que nos dejemos llevar por el relato, ver a un determinado personaje sufriendo y desarrollando su ficticia vida dentro de la narración sino que, por el contrario, la distancia que con ella y sus códigos de expresión poseemos nos sitúa en una posición desde la que tan solo apreciamos a una actriz gesticulando frente a cámara. Los códigos se hacen manifiestos, la ficción se proclama ruidosamente como tal y ello lleva a que los personajes pierdan su condición de personajes para obtener, sin embargo, la condición de personas.

Los numerosos señores y señoras elegantemente vestidos que, al comienzo del filme, pueblan una sala de teatro en las butacas ya no pueden ser percibidos como simples elementos de bulto para crear verosimilitud en la escena y para convencernos de que ciertamente hay un teatro abarrotado sino que, por el contrario, ahora sus rasgos cobran toda la fuerza primera y su condición de meros accesorios pasa a revelarnos su cualidad de extras.

Quienes fuman y se pasean frente a cámara, quienes charlan animadamente con otro grupo de hombres en el cuadro ya no pueden engañarnos. El espectador, desde su posición actual, entenderá que dichos extras no son personajes sino que son personas trabajando frente a cámara y, gracias a ello, podrá reflexionar, por ejemplo, sobre los medios técnicos de la cinematografía en sus orígenes, sobre la vida real y laboral de aquellos que actúan frente a cámara e incluso sobre otro tipo de realidades materiales como aquellas relativas a los mobiliarios, a los entornos reflejados y a las distintas arquitecturas.

Este tipo de reflexiones pueden, además, ser enriquecidas al contemplarse con otro concreto matiz como puede ser el de estudiar dichas imágenes no ya como meros elementos indiciales referidos a una realidad acaecida frente a cámara, sino como materializaciones de la imagen que los propios espectadores y ciudadanos, en tanto que para ellos iban dirigidas y en ellos se buscaba la identificación con lo visionado, poseían de sí mismos y de su momento histórico.

Así, digamos que desde esta nueva perspectiva el que visiona asiste a un desfile de fantasmas donde los actores, precisamente por haber sido subrayados como tal, pierden dicha categoría para pasar a poder ser comprendidos como personas actuando frente a cámara y donde todo elemento es reinterpretado de manera distinta a aquella con la que los artífices supusieron que iba a ser decodificado.

Atendiendo al plano del contenido, también desde la perspectiva del espectador que reciba *Diva Dolorosa* como una pieza documental, podemos, siguiendo el mismo mecanismo mental que hemos señalado para aquello más formal y material del metraje, suponer una serie de interpretaciones y de determinadas recepciones por parte del que visiona el filme.

Así, con esta distancia espacio-temporal, los estereotipos de los personajes, los arquetipos que siguen y los roles que se les presupone que deben cumplir, chirrían escandalosamente en tanto que no coincidentes con aquellos que, en nuestra sociedad y en nuestros productos audiovisuales, estamos acostumbrados a observar.

No entendemos, de la forma en la que se concibió que iban a ser entendidos, lo trágico, infantil, malicioso y pasional que a los personajes femeninos se les endosa; no coincide con nuestros esquemas, tampoco, el papel de marioneta plana que se le otorga a las figuras masculinas; la concepción del amor, las relaciones y el sexo desde esa trágica y romántica perspectiva es incomprensible y se agradece la explicación que Delpeut realiza en su introducción sobre dicho imaginario; las citas literarias que acompañan a los títulos que señalan la división de la narración en actos incorporan, a su vez, diversas referencias a esos esquemas mentales.

Así, al igual que un exótico vestido, un pomposo peinado y un arcaico salón o dormitorio que en la parte formal hemos señalado como subrayadores de la distancia que nos separa en la actualidad del entorno social en el que fueron generadas las imágenes del mismo modo nos alejan, en otro plano, la diferencia de valores, ideales e imaginarios que puede apreciarse al atender al contenido de la narración.

La vida, para nosotros, no puede ser jamás como está siendo representada en los filmes de los que se vale *Diva Dolorosa* y es precisamente eso lo que imposibilita al espectador poderla comprender como una ficción. El que visiona la obra desde nuestra posición está condenado bien a reflexionar sobre la diferencia de valores en oposición a los nuestros, bien sobre el concepto de valores mismos y todas sus consecuencias, o bien, por el contrario, entender el filme como una recopilación de documentos propios de los años diez que reflejan, explican y hablan mediante imágenes y estructuras narrativas sobre cómo eran, en dicho periodo, tanto los valores y concepciones vitales como la imagen que de ellos mismos poseían los individuos pertenecientes a dicha realidad espacio-temporal.

3. CONCLUSIONES

Tras la realización de los análisis de las piezas, tal y como indicamos al comienzo de este trabajo, procedemos a extraer de ellos algunas conclusiones en base a los objetivos previamente marcados y, a su vez, a comprobar en qué medida nuestras hipótesis han sido o no confirmadas por los resultados.

Nuestro primer objetivo pretendía atender a las distintas configuraciones formales que las piezas audiovisuales podían poseer y, con ello, averiguar si una determinada adecuación de la pieza al lenguaje ficcional o al documental habrían de encasillar irremediabilmente dicha obra como perteneciente a una u otra naturaleza.

Como se ha podido comprobar con el estudio de las grabaciones subidas a la plataforma *Vine* estas, en su mayoría, emplean técnicas y lenguajes propiamente ficcionales, actuaciones manifiestas y recurso a códigos ajenos al lenguaje estimado reflejo directo de realidad; sin embargo, la propia *web* y los propios usuarios entienden la naturaleza de sus contenidos como una captura de lo que califican de “*life in motion*” de modo que su estimación como documento de realidad por parte de los mismos se hace más que manifiesta. Así, no parece que en este caso la estimación de una pieza como perteneciente a la realidad o a la ficción pueda afirmarse estar en relación con sus características formales y con su presencia o no de determinados *índices de ficcionalización* o del empleo de soluciones tradicionalmente documentales.

Al atender, dentro de la valoración del primer objetivo, también a aquellos videos producidos por el Estado Islámico comprobamos que estos emplean de igual forma e incluso llegando a hibridar en algunas producciones las técnicas tradicionalmente empleadas en la ficción con aquellas que se comprenden como tradicionalmente documentales sin que, por ello, la naturaleza de sus mensajes se vea en ningún momento alterada ya que estos, debido a la crudeza de sus imágenes incluso cuando estas son presentadas con técnicas ficcionales y espectaculares, son recibidas como reflejo de una determinada realidad no recreada. De la misma legitimidad como documento de algo no ficcionado sucedido frente a cámara, gozan las imágenes del reportaje de Cantlie que aquellas en las que, empleando numerosos artificios, diversos militares jordanos son ejecutados, aún respondiendo cada una de estas piezas a unos códigos y lenguajes completamente opuestos y tradicionalmente aceptados como suficientes para clasificar a una pieza como perteneciente al ámbito de la ficción o al del documental.

De esta manera consideramos alcanzada la meta del primer objetivo y, además, verificada nuestra hipótesis de manera que, tras el análisis a las piezas de *Vine* y de Isis, entendemos que en ningún caso serán las características formales de una obra aquellas capaces de establecer una división entre lo perteneciente a lo real o a lo recreado y, por tanto, absurdo

continuar con la clasificación de cualquier pieza como documento o como ficción en base a sus medios expresivos dada la actual e inabarcable hibridación de técnicas y lenguajes.

Con respecto al segundo objetivo, en el que pretendíamos atender a cómo el paso del tiempo podía influir en la estimación de una obra como documento o como representación ficcional, nos parece que, dejando a un lado las connotaciones que un autor como Delpeut pueda otorgarle a diversas imágenes al someterlas a su particular tratamiento personal, la naturaleza de las propias imágenes se ve efectivamente modificada al alterarse el contexto temporal, e inevitablemente espacial, de su recepción.

Una imagen rodada con intenciones ficcionales, como sucede con aquellas empleadas en *Diva Dolorosa*, ve alterada esta naturaleza que, en un principio, parecería intrínseca en tanto que, si generada con una determinada intención siguiendo un determinado lenguaje, inherente a su creación. Sin embargo, y no es debido a la acción de Delpeut que efectivamente otorga una dimensión distinta a las imágenes al inscribirlas en un determinado relato, la naturaleza de las imágenes se ve incuestionablemente alterada en tanto que alteradas se ven también las condiciones de recepción de las mismas.

El uso de unos determinados códigos lingüísticos únicamente aseguran la adecuada decodificación del mensaje, esto es la correcta interpretación del mensaje con la intención con la que fue creada, si emisor y receptor poseen los mismos códigos. Sin embargo, como hemos apuntado en el análisis, las formas, los entornos, las actuaciones, los decorados, los maquillajes y las vestimentas varían enormemente, así como el propio lenguaje filmico, en un periodo de tiempo considerable como, en el caso de las imágenes de *Diva Dolorosa*, pueden ser cien años. De esta manera, debido a la inevitable variación de códigos y lenguajes, una imagen rodada con voluntad documental puede hoy parecernos una burda representación al igual que, por el contrario, unas imágenes rodadas con intención ficcional pueden ser comprendidas como un fiel documento de una determinada época, lenguajes, formas de hacer y realidad social.

Creemos, por tanto, alcanzado el segundo objetivo y, además, verificada la segunda hipótesis de manera que podríamos reformularla de la siguiente forma: las obras audiovisuales no responden a una concreta naturaleza que les es inherente y eterna sino que la concepción de las mismas como creaciones humanas o como pruebas y documentos de la realidad variará radicalmente al modificarse los condicionantes sociales, culturales y temporales bajo los cuales fueron creadas.

Habiendo alcanzado los dos objetivos propuestos al comienzo de este estudio y tras los análisis realizados nos damos cuenta de que existe otro enfoque posible subyacente en todas las obras y que, indirectamente, ha sido también medido y verificado. Así, de la primera conclusión

extraemos la siguiente pregunta referida a los videos analizados de *Vine*: ¿Cómo es posible que ante la no existencia de una diferencia formal entre las grabaciones de *Vine* y los productos ficcionales tradicionales y los actualmente consumidos así como tampoco encontrando una clara diferenciación en cuanto a acabado ni a contenido con estos mismos, los espectadores, sin embargo, reciban estos productos como piezas claramente documentales?

Proponemos, para responder a esta pregunta, la existencia de un *consumidor conocedor* frente al tradicional espectador profano que, en este caso, al saber cómo se producen y al poder generar, a su vez, los contenidos este adquiere el papel tradicionalmente ocupado por el académico audiovisual en cuanto a conocimientos sobre la maquinaria tras la técnica misma. Debord, como apuntábamos, afirma que el espectáculo es, en parte, real y que, a su vez, lo real también puede ser rastreado en el espectáculo de modo que, para nosotros, el *usuario conocedor*, al saber de lo real de la materia prima que él mismo puede llegar a emplear y al comprender lo artificioso de los medios empleados para editarla o recogerla, ve en cierto modo ampliados sus límites epistemológicos de modo que puede comprender la ficción como una realidad en sí misma o, al menos, como un producto que ha necesitado de una realidad que ahora, al comprender en toda su dimensión, puede entender como documental en tanto que manifiestamente ficticia.

Algo semejante sucede cuando atendemos con este foco a los análisis realizados a las creaciones de ISIS. Así, el reportaje protagonizado por Cantlie será, para un simpatizante con el Estado Islámico o para un ciudadano del mismo, un simple reportaje de corte televisivo, uno de tantos productos documentales que muestra, tras una necesaria selección y siguiendo un inevitable guión, determinados aspectos de la realidad social del país al que retrata. Sin embargo, es curioso plantearse que la estimación de la misma pieza, pese a las ya mencionadas características y lenguajes documentales que emplea, por parte de un individuo occidental y occidentalizado sea, probablemente, la de un producto no real, ficticio y embustero.

Cantlie, recordemos, es un periodista que lleva años secuestrado y que, como pensará el occidental, está siendo forzado, bajo pena de perder la vida, a repetir un discurso frente a cámara y a realizar unas determinadas acciones olvidando que, secuestrados o no, los periodistas realizan diariamente precisamente esas mismas acciones bajo pena de no continuar con su puesto, de no recibir compensaciones económicas y, en última instancia, de perder su rol de partícipe en una sociedad determinada y con ello su bienestar, su mundo y su calidad de vida.

Señalar, además, que tan solo el hecho de proceder el reportaje de un lugar que los medios occidentales les han representado de una determina manera y por el simple hecho de conocer que Cantlie se encuentra secuestrado, estos están de antemano predispuestos a recibir la información, que por otro lado cumple a rajatabla las condiciones que un occidental le exige a

una producción occidental para estimarla veraz, como radicalmente maliciosa, fingida y falsa. Así, parece poderse deducir que en función de quién sea el receptor del producto esté será estimado de una u otra manera.

Por último, al volver a prestar atención al estudio de *Diva Dolorosa* comprendemos que sucede exactamente lo mismo que acaba de ser descrito: ni la intencionalidad primera, entendida como intencionalidad documental o ficcional, de los autores de las imágenes primas ni la intencionalidad de Delpout al compilarlas prevalece para la estimación de la obra. El espectador, como se describió, puede interpretar la obra bien como una pieza de ficción realizada con fragmentos de ficciones, bien como una obra documental realizada con piezas ficcionales, bien como una pieza de ficción construida con imágenes que ahora pueden ser percibidas como documentales o bien, por último, como un documental realizado con fragmentos documentales.

De esta manera, y utilizando las conclusiones de los dos objetivos propuestos en el estudio además de estas últimas observaciones, creemos que, con carácter general y extrapolable a cualquier otra creación, podemos emitir la siguiente máxima, siguiendo a su vez la línea de diversos autores como Branigan, Eitzen o Winston:

El único eslabón determinante en la decodificación de un mensaje sería el último necesario para la interpretación del mismo (reinterpretación mental) de modo que tanto referente real como intencionalidad final del artífice, así como la configuración material de la misma, perderían la totalidad de su relevancia frente al papel jugado por el receptor-espectador: no son las cualidades de un filme las que lo adscriben a la ficción o al documental sino la división subjetiva, condicionada y consciente que realiza el espectador cuando recibe una obra la que determina su naturaleza.

4. Bibliografía

- ARNHEIM, R. (1990). *El cine como arte*. Paidós, Barcelona.
- BARTHES, R. (2013). *La cámara lúcida*. Paidós, Barcelona.
- BAUDRILLARD, J. (2014). *Cultura y simulacro*. Kairos, Barcelona.
- BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Rialp, Madrid.
- BENJAMIN, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Casimiro, Madrid.
- COLOMBO, F. (1976). *Televisión: la realidad como espectáculo*. Gustavo Gili, Barcelona.
- DEBORD, G. (2010). *La sociedad del espectáculo*. Doble J, Sevilla.
- DUBOIS, P. (2010). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós, Barcelona.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993). *Narrativa Audiovisual*. Cátedra, Madrid.
- GOMBRICH, E. (2008). *La historia del arte*. Phaidon, Londres.
- GRANDI, R. (1995). *Texto y contexto en los medios de comunicación*. Boch, Barcelona.
- PLANTINGA, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, Cambridge.
- LIVINGSTONE, P. y PLATINGA, C. (2011). *The routledge Companion to philosophy and film*, New York, Routledge (Cap. 45: Págs 494-503), en www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traducciones.html
- MATTELART, A. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Paidós, Barcelona.
- NICHOLS, B. (2007). *Introduction to films studies*. Routledge, Londres.
- NICHOLS, B. (1997) *Representación de la realidad: cuestiones y concepto sobre el documental*. Paidós, Barcelona.
- SÁNCHEZ-NAVARRO J. e HISPANO, A. (2011). *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Glénat, Barcelona.
- TEÓN, E. (1991). *Ejercicios de retórica: Teón, Hermógenes, Aftonio*. Gredos, Madrid.
- WEINRICHTER, A. (2005). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. T&B Editores, Madrid.

5. ANEXOS

a) Anexo I

Muestra empleada

1. <https://Vine.co/v/eq67JzDhqTz>
2. <https://Vine.co/v/eqgAMepqOhA>
3. <https://Vine.co/v/eqgn6AQXzgT>
4. <https://Vine.co/v/eK3B6e7eVi7>
5. <https://Vine.co/v/eq6wilHVFOO>
6. <https://Vine.co/v/eqrQlnX71Mg>
7. <https://Vine.co/v/eqgQnHttl5P>
8. <https://Vine.co/v/eqX6A7eAd7l>
9. <https://Vine.co/v/eqXeQ2d531J>
10. <https://Vine.co/v/eq6WD0ZJpeu>
11. <https://Vine.co/v/eq6K6rF5EBY>
12. <https://Vine.co/v/eqX6AzuJupw>
13. <https://Vine.co/v/eKgODL2YVwE>
14. <https://Vine.co/v/eq6j3Mpwbjn>
15. <https://Vine.co/v/eq6txMX5ID1>
16. <https://Vine.co/v/eqaKiD2HIJH>
17. <https://Vine.co/v/eqOeITWzZ6r>
18. <https://Vine.co/v/eq62LWpUYVw>
19. <https://Vine.co/v/eqW9a0PHQXp>
20. <https://Vine.co/v/eqrgtTUig61>
21. <https://Vine.co/v/eqgKFhJFPBO>
22. <https://Vine.co/v/eqaMdz1ZPeV>
23. <https://Vine.co/v/eq6KMIUhaDH>
24. <https://Vine.co/v/eq6eb3tt7vq>
25. <https://Vine.co/v/eqr6ngqJL29>
26. <https://Vine.co/v/eq69DAa53eY>
27. <https://Vine.co/v/eqOBunB3uh0>
28. <https://Vine.co/v/eqOMwbTw6jn>
29. <https://Vine.co/v/O29nuFhLhaY>
30. <https://Vine.co/v/eq6LUHMP7ZO>
31. <https://Vine.co/v/eqXiwIbTYKJ>
32. <https://Vine.co/v/eq6ErYe6Bmx>
33. <https://Vine.co/v/eq6mAvxF5ZW>
34. <https://Vine.co/v/eqaWUeZaEuA>
35. <https://Vine.co/v/eqO6Xa7Ouzi>
36. <https://Vine.co/v/eqMFdQJmuLb>
37. <https://Vine.co/v/eqX7gpOvtji>
38. <https://Vine.co/v/eAA3XxEetTx>
39. <https://Vine.co/v/eqpQVjOeDOx>
40. <https://Vine.co/v/eq6KVOvuXvq>
41. <https://Vine.co/v/eqeh5PrPuam>
42. <https://Vine.co/v/eqOBhqHDplD>
43. <https://Vine.co/v/eqMYEh0jB0r>
44. <https://Vine.co/v/eqztMTpOg6w>
45. <https://Vine.co/v/eqMlg5T5nHu>
46. <https://Vine.co/v/eqgKxlMMmxH>
47. <https://Vine.co/v/eq6jUznYOBd>
48. <https://Vine.co/v/eqXHv9BJhEd>
49. <https://Vine.co/v/eqOxpVj5PgM>
50. <https://Vine.co/v/eq77YXgv6Yx>

51. <https://Vine.co/v/eAllxE9PTUF>
52. <https://Vine.co/v/eqWDT3YK2wO>
53. <https://Vine.co/v/eqOKQh0xlmK>
54. <https://Vine.co/v/eqzI2mW07Xw>
55. <https://Vine.co/v/eqgntnqih7E>
56. <https://Vine.co/v/eqMLP5mBxHO>
57. <https://Vine.co/v/eqhWleTF72m>
58. <https://Vine.co/v/eq6XatTXvqX>
59. <https://Vine.co/v/eAEhmqVbh5p>
60. <https://Vine.co/v/eqMPpvIVilg>
61. <https://Vine.co/v/eqaK5wh21mz>
62. <https://Vine.co/v/eqgM7qvAtFI>
63. <https://Vine.co/v/eq6mqL2Q5Wd>
64. <https://Vine.co/v/eqWlhUJrxOO>
65. <https://Vine.co/v/eqgXlnV5TKh>
66. <https://Vine.co/v/eqg7H9h6tzO>
67. <https://Vine.co/v/eKUmKYVX6mx>
68. <https://Vine.co/v/eq6AU9aT2rZ>
69. <https://Vine.co/v/eqzgOgg7WJW>
70. <https://Vine.co/v/eqzYvIqIwXP>
71. <https://Vine.co/v/eqzVVnIq0bb>
72. <https://Vine.co/v/eqOOLqenaIh>
73. <https://Vine.co/v/eqbxXIA3u2p>
74. <https://Vine.co/v/eqMtbuQDwpe>
75. <https://Vine.co/v/eqrxQmnrOB>
76. <https://Vine.co/v/eqrhaanmAwl>
77. <https://Vine.co/v/eqXuq1Jdwvt>
78. <https://Vine.co/v/eqrEKeqLZv>
79. <https://Vine.co/v/eqgFa5ZtrrW>
80. <https://Vine.co/v/eqrWLuD2dg1>
81. <https://Vine.co/v/eqgA1Mbn7AA>
82. <https://Vine.co/v/eqztYVeEa2Z>
83. <https://Vine.co/v/eqMY3nt6O90>
84. <https://Vine.co/v/eqHA0YiBZqO>
85. <https://Vine.co/v/eqgDUVIFMmq>
86. <https://Vine.co/v/eqHPIqadeYF>
87. <https://Vine.co/v/eqMFuUOqpU0>
88. <https://Vine.co/v/eqMVIimha71>
89. <https://Vine.co/v/equWvMlvieV>
90. <https://Vine.co/v/eqObt2T15ZX>
91. <https://Vine.co/v/eqMFgZwMxde>
92. <https://Vine.co/v/eqaw5nmdLnO>
93. <https://Vine.co/v/eAwgO6mtWDP>
94. <https://Vine.co/v/eqWqAFpZ1PJ>
95. <https://Vine.co/v/eqzEiOHA2m9>
96. <https://Vine.co/v/On2VX9dDewt>
97. <https://Vine.co/v/eKdr2he3zKd>
98. <https://Vine.co/v/eAbhlOzg5Ar>
99. <https://Vine.co/v/eKIdExF5QTu>
100. <https://Vine.co/v/eKhDhluZ5mn>

[illegible]

	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
1. Actuación Manifiesta	X	X			X	X	X	X		
2. Montaje	X	X	X		X	X	X	X	X	
3. Entornos cotidianos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
4. Puesta en escena										
5. Sonido directo	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
6. Sonido por montaje		X					X			
7. Diálogos manif. preparados	X				X	X	X	X		
8. Planificación cinem.	X	X			X	X	X	X		
9. Efectos digitales		X					X			

[illegible]

Resultados sumados:

FACTOR	TOTAL
1. ACTUACIÓN MANIFIESTA	70
2. MONTAJE	83
3. ENTORNO COTIDIANO	96
4. PUESTA EN ESCENA	2
5. SONIDO DIRECTO	88
6. INCLUSIÓN SONIDOS POR MONTAJE	48
7. DIÁLOGOS MANIFIESTAMENTE PREPARADOS	62
8. PLANIFICACIÓN	51
9. EFECTOS DIGITALES	10

c) Anexo III



Fig.1: Imagen niño hospitalizado



Fig.2: Cantlie junto a coche policial



Fig.3: Cortinilla del reportaje



Fig.4: Procesión de milicias y militares



Fig.5: Ralentí al tomar armas

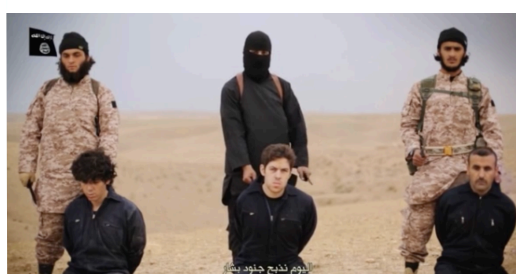


Fig.6: P. frontal discurso documental

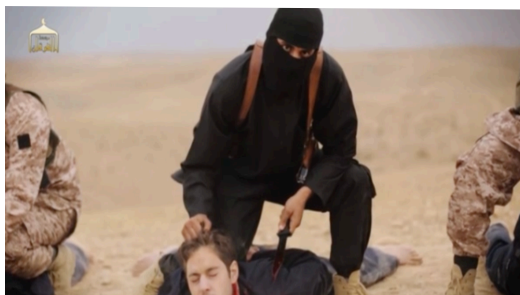


Fig.7: Mirada dramatizada cabecilla



Fig.8: Plano previo a degüello



Fig.9: Imágenes archivo y Foley



Fig.10: Único fotograma explícito



Fig.11: Foley decapitado

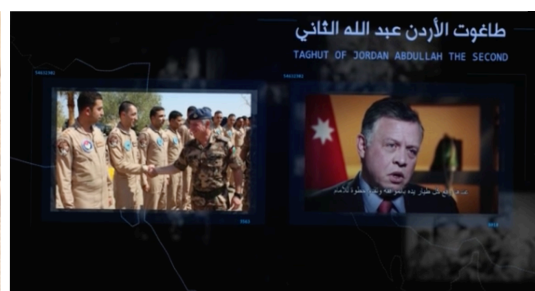


Fig.12: Imágenes archivo e interfaz



Fig.13: Piloto jordano e infografías

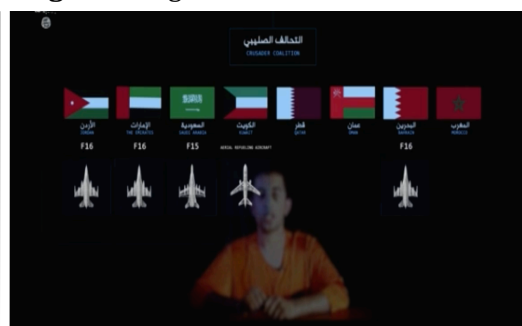


Fig.14: Piloto jordano e infografías

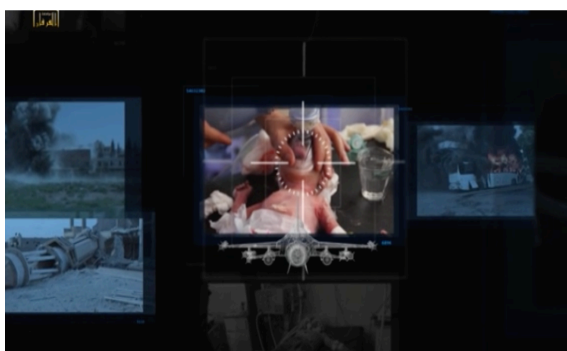


Fig.15: Archivo, mira e infografías



Fig.16: Jordano caminando hacia jaula

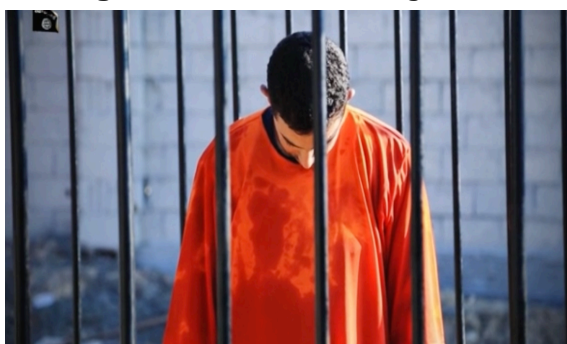


Fig.17: Jordano dramatizando



Fig.18: Llamada avanzando a piloto



Fig.19: Piloto siendo ejecutado

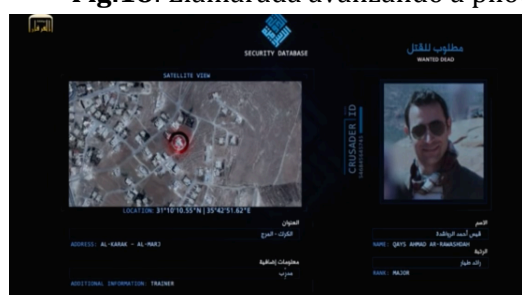


Fig.20: Archivo y reclamo de ejecuciones



Fig.21: Imagen interior de teatro



Fig.22: Imagen juegos de azar



Fig.23: Imagen interior salones



Fig.24: Imagen Diva Dolorosa I



Fig.25: Imagen Diva Dolorosa II



Fig.26: Imagen Diva Dolorosa III



Fig.27: Imagen Diva Dolorosa IV



Fig.28: Imagen Diva Dolorosa V